

Kunst und Künstler des Mittelalters und der Neuzeit Robert Dohme







KUNST UND KÜNSTLER

DES

MITTELALTERS UND DER NEUZEIT.

BIOGRAPHIEN UND CHARAKTERISTIKEN.

UNTER MITWIRKUNG VON FACHGENOSSEN HERAUSGEGEBEN

VON

Dr. ROBERT DOHME.

BIBLIOTHEKAR SR. MAJESTAT DES KAISERS WILHELM.

DRITTE ABTHEILUNG.

KUNST UND KÜNSTLER SPANIENS, FRANKREICHS UND ENGLANDS BIS GEGEN DAS ENDE DES ACHTZEHNTEN JAHRHUNDERTS.



LEIPZIG,
VERLAG VON E. A. SEEMANN.
1880.

KUNST UND KÜNSTLER

SPANIENS, FRANKREICHS UND ENGLANDS

BIS GEGEN DAS

ENDE DES ACHTZEHNTEN JAHRHUNDERTS.

UNTER MITWIRKUNG

rest.

J. BEAVINGTON-ATKINSON, J. JANITSCH, H. LUCKE, C. A. REGNET, J. E. WESSELY

HERAUSGEGEBEN

KON

DR. ROBERT DOHME,

BIBLIOTHEKAR SR. MAJESTAT DES KAISERS WILHELM.

MIT VIELEN ILLUSTRATIONEN IN HOLZSCHNITT.



LEIPZIG, VERLAG VON E. A. SEEMANN. 1880 THE NEW YORK
PUBLIC LIBRARY
292216A

ASTOR, LENOX AND TILDEN FOUNDATIONS R 1927 L

Alle Rechte vorbehalten.

Druck von Fischer & Wittig in Leiprig.

INHALTSVERZEICHNISS.

Vorbemerkung: Da die Seitenzahlen nicht fortlaufen, find auf der ersten Seite jeden Bogens in der unteren linken Ecke die Nummern angegeben, welche die Reihenfolge der Bogen bezeichnen.

No. 92 ift irrthumlich ausgefallen, nach 90-91 folgt alfo 93-96.

	No	Seite				
t, Bartolomé Estéban Murillo. Von H. Lucke	85	3-40				
2. Diego Velazquez. Von demfelben	86 u. 87	3-28				
3. Francisco Goya. Von demfelben	86 u. 87.	29-40				
4 Jacques Androuet Ducerceau Von J. Janitsch	88 u. 89	3-22				
5. Jacques Callot. Von G. Kinkel	90 u. 91.	3-24				
6. Jules Hardouin-Manfart. Von R. Dohme	90 u. 91.	25-48				
7. Nicolas Poussin. Von C. A. Regnet	92-96	3-25				
8. Charles Lebrun. Von demfelben	92 96.	26-40				
9. Pierre Mignard. Von demfelben	92 - 96.	41-55				
10. Claude Lorrain. Von demfelben	92-96.	56-72				
11. Hyacinth Rigaud. Von demfelben	92-96	73 - 80				
12. Antoine Watteau. Von R. Dohme	97 u 98.	3-26				
13. François Boucher. Von demfelben	97 u. 98.	27-40				
14. J. B. Siméon Chardin. Von J. E. Weffely	99 u. 100.	3-20				
15. Die französischen Illustratoren des 18. Jahrhunderts						
Von demfelben	99 u. 100.	21-40				

				No.	Seite
16.	Jean Greuze. Von R. Dohme			101 u. 102.	3-18
17.	Jacques Louis David. Von C. A. Regnet			101 u. 102.	19-39
ı 8.	William Hogarth. Von J. Beavington-Atkinfor	١.		103-105.	3-22
19.	Sir Jofhua Reynolds. Von demfelben		٠.	103-105.	23 38
20.	Thomas Gainsborough. Von demfelben			103 105.	30-56

VERZEICHNISS DER ILLUSTRATIONEN.

Die beigesetzten Ziffern geben die Seitenzahlen innerhalb der durch die eingeklammerten Nummern bezeichneten Hefte an,

BARTOLOMÉ ESTÉBAN MURILLO (No. 85).

Bildniss Murillo's, 3. — Sevillaner Gaffenbube, 8. — Rebecca und Eliefar, Mufeo del Prado zu Madrid, 9. — Chriftus und Johannes aus einer Mufchel trinkend, Ebenda, 13. — Hauptgruppe aus der «Erfullung des Traumes des Patriziers,» (Grundung der Kirche Sta, Maria Maggiore in Rom.) Akademie S. Fernando in Madrid, 17. — Vision des b. Franciscus, Musco Provincial in Sevilla, 21. — Das Chriftuskind erfeheint dem bl. Antonius. Mufeo Provincial in Sevilla. (Mittelstück.) 25. — Conception. Museo del Prado zu Madrid. 29. — Engelgruppe aus der «Madonna mit dem bl. Bernhard.» Ebenda, 33.

Diego Velazquez (No. 86 u. 87).

Die Trinker. Museo del Prado zu Madrid 9. — Uebergabe von Breda. Ebenda. 17. — Reiterbildniss des Herrogs Olivares. Ebenda. 21. — Kronung der Maria. Ebenda. 25. — Gruppe aus den «Mefinas». Ebenda 27.

Francisco Goya (No. 86 u 87).

Bildniss Goya's 29, — «Le descafiona». Nach einer Radirung Goya's, 31, — Spanier und Spanierinnen, Nach einer Handreichnung, 32. — Der Erdroffelte. Nach einer Radirung, 33. — «Devota profesion». Nach einer Radirung, 37.

JACQUES ANDROUET DUCERCEAU (No. 88 u. 89).

Entwurf für eine Hausfacade. 9. — Entwurf zu einem Schlosse. 17. — Entwurf zu einer Kanne, Handzeichnung. 20. — Entwurf zu einem Schrank, 21.

JACQUES CALLOT (No. 90 u. 91).

Bildinis Callots, 3. — Einmarfeb der Zigeuner (Meaume 668), 5. — Der wohlgenahrte Bettler, Aus der Folge der «Gueux» (Meaume 705.) 9. — Aus der Folge vom «Verlorenen Sohns (Meaume 63.) 13. — Aus der Folge der «Nobleffe» (Meaume 670.) 17. — Die Erhängten. Aus den «Miferes de la guerre» (Meaume 574.) 21. — Gaftmahl zu Emmaus Aus der Folge der «quatte banquetes» (Meaume 51.) 22.

JULES HARDOUIN-MANSART (No. 90 u. 91).

Bildnis Manfarts, 27. — Schlofs Maifons bei S. Germain, 29. — Grundrifs des Schloffes von Verfalltes, 35. — Syftem der Paffade des Schloffes von Verfailtles. 39. — Grundrifs des Invalidendoms, 42. — Durchfchnitt deffelben, 44. — Faffade deffelben, 45.

NICOLAS POUSSIN (No 92-96).

Bildnifs Pouffin's, 3, -- Das Bild des menfehlichen Lebens, 5, -- Entzückung des beil, Paulus, 9, -- Heilige Familie, 13 -- Heroifehe Landschaft, 21,

CHARLES LEBRUN (No. 92-96).

Bildnifs Lebrun's, 26. — Die Alexanderfehlacht (Bruchftück), 29. — Apotheofe Ludwig's 1V. 33. — Die heilige Magdalena, 37.

PIERRE MIGNARD (No. 92-96).

Aus der kleinen Galerie zu Verfailles, 40, — Mignard's Tochter, 45. — Madonna mit Kind. 49. — Die heitige Cacilie. 53

CLAUDE LORRAIN. (CLAUDE GELEE) (No. 92-96),

Bildnifs Lorrain's, 56. — Die Mühle, 60. — Flueht nach Egypten, 61. — Der Venustempel. 65. — Die Furth, 69.

HYACINTU RIGAUD (No. 92-96).

Bildnis Rigaud's, 73. - Bildnis des Samuel Bernard, 77. - Die Gattin Rigaud's, 80.

ANTOINE WATTEAU (No. 97 u. 98).

Studienkopf. Handzeiehnung von Watteau, gestochen von Fr. Boucher. (Facsimile.) 5 — «La leçon d'amour». K. Schlos in Berlin, 9. — «Selbshoortrait des Künstlers. 13. — «Jris, c'est de bonne heure avoir l'air à la danse etc.» K. Schlos in Berlin, 17. — Fligergruppen, Ausschnitt aus dem Embarquement pour l'île de Cythère. Elsenda, 21.

François Boucher (No. 97 u. 98).

Aus dem Bilde: Venus und Vulkan. Galerie des Louvre, 26. — Bildnifs Boucher's, 27. — Die Marquife von Pompadour. Pariser Privathefitz, 33. — Venus, Ebenda, 37.

SIMEON CHARDIN (No. 99 u. 100).

Bildnifs Chardin's, 3. — Die Toilette, Nach dem Stich von Lebas. 9. — Der Unterricht im Sticken, Galerie des Louvre, 13. — lu der Kuche, Ebenda, 17.

DIE FRANZÖSISCHEN ILLUSTRATOREN DES ACHTZEHNTEN JARRHUNDERTS (NO 99 u 100)

Scene aus der Henriade, von 11. Gravelot, 25. — Aus Hénault's Gefchichte Frankreichs. Gez, von C. N. Cochin, 29. — Vignette von Ch. Eifen, 31. — Radirung aus dem Molière. Von Moreau, 33. — Aus Lafontaine's Erzählungen. Rad, von Choffard nach Eifen, 36. — Aus dem Decameron, Von Queverdo, 37.

IEAN GREUZE (No. 101 H. 102.)

Bildnis Greuz's, 3, — Der zerbrochene Krug, Galerie des Louvre, 5. — Die Bibelvorlefung, Galerie Bartholdi-Deleßert in Paris, 9. — Madchenkopf, Akademifche Galerie in-Wien, 13. Die Dorfhochzeit, Entwurf in Tuſche zu dem Bilde im Louvre, Sammlung Dutuit in Rouen, 17.

JACQUES LOUIS DAVID (No. 101 u. 102.)

Bildnifs David's 19. — Der Schwur der Horatier, Galerie des Louvre. 21. — Der ermordete Marat. Privatbefitz, 25. — Napoleon auf dem St. Bernhard. Königl, Schlofs in Berlin. 29. — Pius VII und der Cardinal Caprara Galerie des Louvre, 33. — Porträt der Mme Pécaul, Ebenda. 37.

WILLIAM HOGARTH (No. 103-105.)

Bildnifs Hogarth's, 3. — Die Heirath nach der Mode Oelgemâlde-Folge in der Nationalgalerie in London, (No, II: Bald nach der Hochzeit), 5. — Die Stimmenfammler, Oelgemâlde im Soane-Mufeum in London, 9. — Die Punschgesellschaft, Nach einem Kupferstich von Hogarth, 13. SIR JOSHUA REYNOLDS (No. 103-105)

Bildnifs Reynolds'. 23. — Die junge Wittwe (Mrs Seyforth). London Galerie Wilfon, 25. — Prinzeffin Sophia Mahilda. London, Privathefitz 29. — Engelskopfe. Nationalgalerie in London, 33. — Die heilige Familie. Ebenda. 36.

THOMAS GAINSBOROUGH (No. 103-105).

Bildnis Gainsborough's. 39. — Portrait des Küfters Orpin. Nationalgalerie in London. 41. — Der blaue Knabe. Im Belitz der Marquise von Westminster. 45. — Die Tränke. Nationalgalerie in London. 53.



LXXXV.

BARTOLOMÉ ESTÉBAN MURILLO.

Von

Hermann Lücke.



Bartolomé Estéban Murillo.

Geb. in Sevilla 1617; gest. ebenda 1682.

Die Blüthe der spanischen Malerei fallt in eine ziemlich späte Periode der allgemeinen kunstgeschichtlichen Entwickelung; sie beginnt in einem Zeitpunkte, wo seit der goldenen Aera der italienischen Kunst sast, eine zweite glänzende Blüthe-Periode der Malerei angebrochen war. Bis dahin, bis zum Ansange des 17. Jahrhunderts hatte Spanien im Gebiete der Malerei nichts von nationaler Eigenhümlichkeit hervorgebracht; man kann sagen, es gab bis dahin überhaupt keine national-spanische Kunst. Wohl waren im Mittelalter, während im südlichen Spanien die maurische Baukunst ihre phantastische Pracht entsaltete, auch in den christlichen Provinzen des Landes auf dem Gebiet der Architektur bedeutende Werke entstanden; die Kathedralen von Burgos, Barcelona und Sevilla gehören zu den hervorragendten Schöpfungen des gothischen Stils. Von einem bestimmt nationalen Gepräge kann aber bei ihnen noch weniger die Rede sein, als bei den

gothischen Bauten anderer Länder. Es waren Werke der christlich mittelalterlichen Cultur, die innerhalb ihrer eigenthümlichen Kunstformen eine nationale Verschiedenartigkeit nur erst wenig hatte hervortreten lassen. Spaniens Schicksal war, dass in seiner Geschichte das Mittelalter länger lebendig und mächtig blieb, als in allen übrigen Culturländern Europa's. An den großen geistigen Bewegungen, in denen sich während des 15. Jahrhunderts die mittelalterliche Bildung auflöfte und ein neues Weltalter, die Zeit der italienischen Renaissance und der deutschen Resormation, vorbereitete, hatte Spanien keinen Antheil gehabt. Das Ringen um die politische Existenz, der Kamps gegen die Mauren und die fortwährenden Kriege im Innern der einzelnen Staaten nahmen die Kraft des Volkes bis ans Ende dieses Jahrhunderts sast ausschließlich in Anspruch. Erst seit der Vereinigung der Kronen von Aragon und Castilien und dem Erlöschen der maurischen Herrschaft konnten sich die Culturbestrebungen im chriftlichen Spanien mit größerer Freiheit entwickeln. Aber auch dann noch blieb das Volk gegen jene großen Geistesrevolutionen der neuen Zeit sast gänzlich verschlossen. Als Culturelement hat die Renaissance in Spanien jedensalls keine tiefgehende Wirkung gehabt; in kirchlicher, politischer und socialer Beziehung blieb das Land von den Ideen der Renaissance fast unberührt, wenn auch die Kunstformen derselben sich Eingang verschafften. Das Eindringen der Resormation aber ward von Anfang an auf das Entschiedenste abgewehrt. In den langen blutigen Kämpsen mit den Mauren war der Katholicismus mit den nationalen Interessen des Volkes so innig verwachsen, dass schon deshalb die antikatholische Richtung der Renaissance und Reformation in Spanien wenig Boden gewinnen konnte. Die hierarchifche Gewalt blieb, wie das mittelalterliche Feudalfystem, im Wesentlichen bestehen, die Kirche blieb die Vormünderin und Beschützerin der Cultur, die Kunst arbeitete sast so ausschließlich wie im Mittelalter in ihrem Dienste. Kein Wunder daher daß, als sich gegen das Ende des 16. Jahrhunderts der Katholicismus im Kampse gegen die Resormation wiederherstellte und verjüngte, diese restaurirte Religiositat, die man als den modernen Katholicismus bezeichnen kann, fich nirgends entschiedener und lebendiger entwickelte als in Spanien; nirgends hat dieser Katholicismus in Kunst und Literatur bedeutendere Vertreter gesunden als hier. Die spanische Kunst, vor allem die spanische Malerei in der Zeit ihrer nationalen Selbständigkeit, ist recht eigentlich die Kunst des restaurirten Katholicismus.

Nach culturgeschichtlicher Seite wird daher das Urtheil über Werth und Bedeutung der spanischen Kunst wesentlich abhängen von dem Urtheil über die Bedeutung dieses Katholicismus. Vom rein künstlerischen Gesichtspunkt, der natürlich seine selbständige Berechtigung behält, pflegen die Meister der spanischen Malerei gegenwärtig sehr hoch geschätzt zu werden; man pflegt ihre Werke, wenn es auch nicht an einzelnen zweiselnden Stimmen sehlt, zu den glänzendsten Leistungen zu zählen, die in der Geschichte der Malerei überhaupt zu Tage getreten.

Bis zu ihrer Blütheperiode von den wechfelnden Einflüffen fremder Schulen auf das entschiedenste abhängig, bietet die spanische Malerei doch auch während dieser Zeit ihrer Unselbständigkeit manche interessante Erscheinung. Mit der

italienischen Malerei des Quattrocento hatten die nördlichen Provinzen Aragon und Catalonien, die damals mit Italien in ziemlich lebhaftem Handelsverkehr standen, einige Fühlung. In der ersten Hälfte des 15. lahrhunderts waren in Spanien zwei florentinische Maler, Starnina und Dello, thätig, von deren Werken sich aber, wie es scheint, keines in Spanien erhalten hat, und deren Einwirkung auf die Kunftübung des Landes jedenfalls nicht fehr bedeutend und wenig nachhaltig war. Auf das Entschiedenste treten sodann in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts Einflüsse der flandrischen Schule hervor; die Van Eyck's, Peter Cristus, Jan de Flandes waren in Spanien hochgeschätzt und geseiert, die Nachahmung der niederländischen Kunst verbreitete sich über einen großen Theil der nördlichen und mittleren Provinzen des Landes und erreichte, obschon sie eine gewisse naive Rohheit des Geschmacks niemals völlig los wurde, in den Werken eines Gallegos und Antonio del Rincon eine beträchtliche Höhe der künstlerischen Entwickelung.2) Merkwürdig ift, wie sich die spanische Malerei, als sie den Einfluss der Renaissance ersuhr, von jenem Manierismus fast völlig frei erhielt, dem die Nachahmung der klassischen Meister des Cinquecento in Italien und namentlich in den Niederlanden fo rasch versiel. Die Langsamkeit ihrer Entwickelung kam jetzt der spanischen Malerei zu statten. Zurückgeblieben hinter der Kunst anderer Länder, befaß sie nicht die Leichtigkeit der Aneignung, die jener gefährlich ward. Der Ernst der Anstrengung, der sie noch beherrschte, und der sich auch fremden, in Spanien eingewanderten Künstlern mittheilte, war ihr ein Schutz gegen manieristische Verirrungen; ja sie erscheint von der anderwärts herrschenden künftlerifchen Ueberreife foweit entfernt, dass sie vielmehr noch sehr entschieden an den Charakter der vorangehenden italienischen Kunstperiode erinnert. Werke, denen man zwar fogleich anfieht, dass sie nur unter dem Einslusse der italienischen Blüthezeit entstehen konnten, tragen doch noch vielsache Züge jener Herbigkeit, welche die Kunst des Quattrocento kennzeichnet. Nichts in der That kann überraschender sein, als in dem Gemälde eines Niederländers, der um die Mitte des 16. Jahrhunderts in Sevilla einwanderte, in Pedro Campaña's Retablo der Capilla de la Purificacion der dortigen Kathedrale, Gestalten zu begegnen, die an die schönsten Formen der sich zur Reise entwickelnden italienischen Blüthezeit erinnern. 3)

Sevilla war es hauptfächlich, wo fich die Nachfolge der italienifchen Renaiffance-Meifter in bemerkenswerthen Beifpielen zeigte. In der Malerfehule, die fich
hier bildete, ward die florentinifch-römifche Richtung während mehrerer Jahrzehnte mit Eifer gepflegt. An ihrer Spitze fland Luis de Vargas, ein Meifter
etwa von der künftlerifchen Bedeutung eines Perin del Vaga. Seine Manier pflanzte
fich in Sevilla bis in den Anfang des 17. Jahrhunderts, bis auf Pacheco, den
Lehrer des Velazquez, fort.

Zwei andere Schulen hatten fich schon einige Zeit vorher, wesentlich unter denselben italienischen Einfüssen, in Valencia und Castilien gebildet. Früher, als in der Schule von Sevilla, traten hier Elemente hervor, welche das Selbständigwerden des spanischen Kunstnaturells ankündigen. Während dort die auf Strenge der Zeichnung ausgehende Richtung noch vorherrschend blieb, gelangte hier bereits, unter Einwirkung der venezianischen Malerei, ein vorwiegend

coloristiches Streben zur Geltung, in welchem sich die Eigenart des spanischen Kunsttalentes zu befreien begann. Maler wie El. Greco und Navarrete, die sich beide an der Anschauung venezianischer Malerei gebildet hatten, zeigen bereits nationalen Charakter.

Gegen Ende des 16. Jahrhunderts werden dann auch Einflüffe anderer Art von Bedeutung, zunächft die Einwirkungen jenes oft ins Rohe und Wilde ausartenden Naturalismus, der fich in Italien im Gegenfatze zu der marklofen Kunft der Manieriften entwickelt hatte, und deffen Hauptvertreter Caravaggio war. Der Einflufs eines Schülers deffelben, des Spaniers Ribera, läfst fich in den erften Arbeiten der Meifter der fpanischen Glanzperiode, des Velazquez und Murillo noch auf das Deutlichste wahrnehmen.

Hinzu kommen endlich die Einwirkungen der belgischen Malerei, die damals mit dem Austreten des gewaltigen Rubens einen neuen glänzenden Ausschwung nahm. Die spanische und die belgische Malerei jener Zeit sind, kunstgeschichtlich betrachtet, parallele Erscheinungen: zwei im eminenten Sinne coloristische Richtungen, die beide von der venezianischen Schule die entscheidendsten Impusse empfingen, nur dass die belgische, früher entwickelt als die spanische, auf diese ihrerseits schon mitbestimmend einwirkte. Bei Velazquez war der Einsusse das Rubens entschieden von nicht geringerem Gewicht, als der Tizian's und anderer Venezianer.

In Murillo, der unter den Hauptmeistern der spanischen Schule der jüngste war — als er seine Lausbahn begann standen Alonso Cano, Zurbaran und Velazquez schon auf der Höhe ihrer Kunst — in ihm sanden die malerischen Bestrebungen dieser nationalen Epoche einen zusammensassenden, recht eigentlich typischen Ausdruck. Den Spaniern selbst gilt er als der nationalste und volksthümlichste jener Meister.

Bartolomé Estéban Murillo war 1617, wahrscheinlich am letzten Tage dieses Jahres, in Sevilla geboren; am 1. Januar des folgenden Jahres ward er getauft. Sein Vater, ein armer Handwerker, Gaspar Estéban, und die Mutter, Maria Perez, starben, noch ehe der Knabe das 11. Jahr erreicht hatte.4) Sein Oheim und Vormund Juan Antonio Lagarès gab ihn vermuthlich bald nachher zu dem Maler Juan de Castillo in die Lehre, einem Meister ziemlich untergeordneten Ranges, der zu den letzten Ausläufern der im Niedergange begriffenen florentinischrömischen Richtung gehörte. Die harten und trocknen Malereien desselben im Mufeo Provincial zu Sevilla laffen beurtheilen, wie wenig feine Schüler, deren er immer eine beträchtliche Anzahl hatte, außer der fogenannten "korrekten" Zeichnung von ihm zu profitiren vermochten. Den Gebrauch des Pinsels pflegten die Vorgeschritteneren, nach damals allgemein üblicher Sitte, vornehmlich an einer Art decorativer Malereien zu verfuchen, die in Leimfarbe auf Leinwand ausgeführt wurden, den teppichartigen Sargas, mit denen man an bestimmten Festtagen die Altäre, die Pfeiler und Wände der Kirchen behängte. Vermuthlich hat auch Murillo die ersten Proben seines malerischen Talentes in solchen Sargas geliefert. Von Oelbildern deffelben find aus diefer früheften Zeit nur zwei bekannt, eine Madonna mit dem h. Franciscus im Convento de Regina und die Virgen del Rosario mit dem h. Domingo in Santo Tomás zu Sevilla, beides

Schülerarbeiten im dürftigen Stile feines Meisters. Nachdem Castillo 1640 nach Cadiz übergesiedelt, blieb Murillo mehrere Jahre in den ärmlichsten Verhältnissen ganz sich selbst überlassen; seine Hauptbeschäftigung bestand in der Ansertigung von Heiligenbildern, die er an Markttagen feilhielt und größtentheils an westindifche Miffionäre verkaufte. Als fein künftlerifches Geschick sich entschied. war er schon 25 Jahre alt. Pedro de Moya, einer seiner älteren Mitschüler, kehrte damals von London, wo er einige Zeit in der Werkstatt van Dyck's gearbeitet hatte, nach Sevilla zurück. Die Bilder desselben, in denen man hier zum ersten Mal die neue Kunstweise der Niederländer bewunderte, übten auf Murillo eine zündende Wirkung, ein unüberwindliches Verlangen ergriff ihn, diese Kunst, die ihm schon in der Nachahmung so nachahmungswürdig erschien, in den Originalen kennen zu lernen. Der kürzeste Weg dazu war eine Reise nach Madrid, wohin erst vor wenigen Jahren aus dem Nachlass der Insantin Isabella (Tochter Philipp's II.) eine beträchtliche Zahl von Werken des Rubens und van Dyck gekommen war. Man erzählt, Murillo habe, rasch entschlossen, ein paar Dutzend Heiligenbilder gemalt und sich mit dem Erlös der Arbeit heimlich, ohne Jemandem von feinem Vorhaben etwas zu fagen, auf den Weg nach Madrid gemacht. Hier gelang es ihm, die Gunst des Velazquez zu erwerben, der als Hofmaler und Freund Philipp's IV. schon des höchsten Ansehens genoss. Unter dem persönlichen Einflus desselben richtet er nun mit dem leidenschaftlichen Fleis des Genies fein Studium in den Madrider Gemäldefammlungen und im Escorial auf die Werke der großen, damals am höchsten geseierten Coloristen; Rubens und van Dyck, Tizian und Ribera werden zugleich mit Velazquez feine Lehrer. Als er nach drei Jahren angestrengter Arbeit Madrid verliefs, hatte er die wesentlichen Grundlagen gewonnen, auf denen fich feine künftlerische Eigenthümlichkeit felbständig entwickeln konnte.

Sevilla, wohin er 1645 zurückkehrte, blieb fortan fast der alleinige Schauplatz feines Wirkens. Die Anträge Karl's II., der ihn in der Blüthezeit feines Ruhms an den Hof zu ziehen wünschte, lehnte er ab. Die vornehme Stellung des Velazquez hatte für ihn nichts Verlockendes, und das schöne Sevilla, damals noch immer die reichste und blühendste Stadt der castilischen Krone, besass der Reize genug, um ihn an sich zu sesseln. Gelegen in einer der prachtvollsten Gegenden der pyrenäischen Halbinsel, umgeben von einer verschwenderisch fruchtbaren Natur, hegte sie in ihrem Innern in glänzenden Bauten des maurischen und gothischen Stils die Denkmäler einer langen inhaltreichen Geschichte; und hatte sie auch als Handelsplatz, seit den Verlusten, welche die spanische Seemacht durch England und die Niederlande erlitten, nicht mehr die frühere Bedeutung, fo war der Hasen des Guadalquivir an der Torre del Oro doch immer noch von reichbeladenen Schiffen und den Flaggen aller Nationen belebt. Neben vornehmen Handelsherren hatten in Sevilla zahlreiche altberühmte Adelsfamilien ihren Sitz, für welche der Palast des kunftliebenden Herzogs von Alcala einen der wichtigsten geselligen Mittelpunkte bildete. Unter der Geistlichkeit der Stadt gab es namhafte Gelehrte, die mit den Künstlern in nahem Verkehr standen und nicht am wenigsten für die Verbreitung ihres Ruhmes forgten. In dieser Umgebung konnte der künstlerische Ehrgeiz Murillo's volle Besriedigung finden, Kirchen, Paläste und wohlhabende Klöster harrten auf den Schmuck seiner Werke, und in der That hat Sevilla das staunenswerth ergiebige Talent des Künstlers, der an Fruchtbarkeit nur mit Rubens oder, wie die Spanier zu ruhmen pstegen, nur mit seinem dichterischen Zeitgenossen, Lope de Vega, zu vergleichen ist, sast ausschließlich beschäftigt. Bei der Masse von Austrägen, die er übernahm und bewältigte, war ihm freilich nicht möglich, allen Werken das gleiche Interesse, die gleiche Sorgsalt zuzuwenden; häusig hat er sich wiederholt und ist sein eigener Plagiator geworden, nicht wenige Bilder sind nur flüchtig behandelt und in den Details entschieden vernachlässigt. Auch hierin unterschied er sich von seinem aristokratischen Rivalen Velazquez, der ungleich weniger,



Sevillaner Gaffenbube.

faft nur für feinen königlichen Freund arbeitete und felten ein Werk aus der Hand liefs, das nicht den Stempel des Fertigen und Vollendeten trug.

Die Refultate der Madrider Studien gaben fich in Murillo's felbständigen Werken fofort und auf das überraschenosste kund. Man übertrug ihm bald nach feiner Rückkehr nach Sevilla die Ausführung einer Reihe von Bildern für das kleine Kloster der Franciscanermönche, zu der sich, da der ausgesetzte Preis sehr gering war, kein Maler von Ruf hatte herbeilassen wollen. Die Bilder erregten das größte Ausschehn, und der Name des bis dahin völlig unbekannten Künstlers kam in Aller Mund. Drei dieser Gemälde haben noch jetzt Berühmtheit: der h. Diego und die Armen, gegenwärtig in der Galerie San Fernando zu Madrid, die sogenannte Küche der Engel (einem Franciscaner, den bei seinen Küchengeschäften die Ekstase überkommt, wird von Engeln die Arbeit abgenommen) und der Tod der h. Clara, beide gegenwärtig in Louvre. Bermudez behauptet 3), in einem jeden der drei Bilder habe Murillo einen der drei Meister, die er in Madrid mit besonderer Vorliebe studirte, nachahmen wollen; im ersten



Rebecca und Eliefar. Mufeo del Prado zu Madrid.

Velazquez, im zweiten van Dyck, im dritten Ribera. Richtiger wird man fagen dürfen, dafs von der Art der drei Meifter in jedem Bilde etwas enthalten ift.") Aus den verschiedenartigen Einflüffen, die auf ihn eingewirkt, beginnt hier Murillo sich anzueignen, was seiner Natur am gemäßesten ist und die freie Entwicklung seines eignen Talentes am meisten befördert. Harmonische Wirkung und künstlerische Selbständigkeit ist in diesen Bildern noch nicht erreicht, und noch manches Werk der nächstsolgenden Zeit trägt den Charakter eines im Werden begriffenen Stils. Aber die Originalität und Frische des Talents leuchtet schon in glänzenden Zügen hervor.

Wägt man die Einflüsse jener drei Meister, die sich bei Murillo in den Anfängen feines felbständigen Schaffens ohne Zweisel am meisten geltend machen, gegen einander ab, fo kann der des Ribera von vornherein leicht als der bedeutendste erscheinen. Das Naturalistische, was der gesammten Kunst im Zeitalter des Murillo eigen war, fcheint ihn in der Form, in der es bei Ribera auftrat, während feines Aufenthaltes in Mådrid zunächft und am meiften frappirt zu haben. Der zahmen, charakterlosen Manier Castillo's gegenüber konnte es freilich keinen stärkeren Gegenfatz geben, als die derbe Energie Ribera's, die scharf und grell ausgeprägte Eigenthümlichkeit feiner malerifchen Auffasfung, wie sie namentlich in den Beleuchtungseffekten, den schroffen Licht- und Schattencontrasten seiner Bilder hervortritt. Achnliche Effekte finden fich in den früheren Arbeiten Murillo's nicht felten, nur dafs fie von vorn herein gemildert erfcheinen, fowohl durch die eigne Anschauungsweife des Künstlers, wie durch die Einslüffe jener andern Meister. Von den Gewaltfamkeiten Ribera's, von seiner oft brutalen Auffaffung der Natur ist nichts in diesen Bildern; ihr Colorit hat zwar noch häufig etwas Hartes, Kaltes und Düftres, aber daneben auch fchon wärmere, leuchtendere Töne, die an van Dyck, feine Abstufungen des Helldunkels, die an Velazquez erinnern.

Die Hauptsache ist, dass Murillo durch seine Madrider Studien mitten in den Strom der Kunstrichtung hineingeführt ward, die damals allein Lebensfähigkeit hatte, daß fein Naturgefuhl geweckt, daß ihm der Sinn für die Erscheinungen des ihn unmittelbar umgebenden Lebens geöffnet wurde. Was an dem besten jener Bilder des Franciskanerklofters, der Engelküche, am meiften gefallt, ift weder die Composition, noch der Ausdruck des ekstatischen Mönchs, sondern die naive Natürlichkeit und reizende Lebensfrische der Engelfiguren, die in Wahrheit, obschon fie Flügel an den Schultern tragen, nichts anderes find, als liebenswürdige, ganz menschliche Kinder- und halbwüchfige Jünglingsgestalten, die ihre Küchengeschäfte mit der anmuthigsten Emsigkeit betreiben. Bezeichnend ist, dass die Darstellung diefer kindlichen Legende, die eine genrehafte Auffassung nicht bloss zuliefs, fondern verlangte, dem Künftler am Beginn feines felbständigen Schaffens am besten glückte. In einer beträchtlichen Anzahl von Darstellungen, die ohne Zweifel nur wenige Jahre nachher entstanden, aber schon zu seinen Meisterwerken zu rechnen find, hat fich Murillo ganz direkt dem Gebiete der Genrekunst zugewandt. In der fpäteren Zeit kommen eigentliche Genrebilder unter feinen Arbeiten zwar nicht mehr vor; aber neben den großen Altargemälden, den berühmten Bildern der Conception, in denen er, wie kein Anderer, als der kunftlerifche Interpret der religiöfen Stimmung feiner Zeit und feines Volkes erfcheint, zieht fich bis in die letzten Jahre feines Wirkens eine lange Reihe von Schilderungen biblifchen und legendarifchen Inhalts hin, die in der Auffäfung einen entfehieden oder doch vorwiegend genrehaften Charakter zeigen. Und zuweilen klingt felbft in jenen religiöfen Bildern der höchften Ordnung davon etwas nach; jedenfalls ift das naturaliftifche Wefen des Künftlers in gewiffem Sinne auch in ihnen gegenwärtig.

Als eigentlicher Genremaler erscheint Murillo, der gepriesene Schilderer der Conceptionen und religiöfen Ekstafen, der pintor del cielo, wie er von den Spaniern genannt wird, vor allem in jenen berühmten Bildern Sevillaner Strafsenbuben, von denen die Pinakothek in München drei der vorzüglichsten besitzt. 7) Die echtesten Reize der Genrekunst zeigen diese Werke in sich vereinigt, nicht in der Art der seinen Cabinetsstücke eines Teniers und Ostade, denen sie schon außerlich mit ihren fast lebensgroßen Figuren ebensowenig zu vergleichen find, wie etwa die Borrachos des Velazquez; an den letzteren vielmehr, an Rembrandt und die besten Werke des Frans Hals erinnert die packende realistische Krast diefer mit breitem, faftigem Pinfel ausgeführten Bilder. Welche Fülle frischesten Lebens und zugleich welcher glückliche Humor ist in der Darstellung dieser kleinen, fonnegebräunten Vagabunden, die, mit wenigen Lumpen nur spärlich bedeckt, in einer Strassenecke Sevilla's beim Trauben- und Melonenschmaus so behaglich beifammen kauern. Der warme Widerschein des füdlichen Himmels liegt goldig über diesen lachenden Scenen idyllischer Bedürsnisslosigkeit, in denen man, nach Hegels bekannten Worten, fogar einen Zug von Idealität entdecken kann: "In der Armuth und halben Nacktheit dieser Jungen leuchtet innen und aufsen nichts als die gänzliche Unbekümmertheit und Sorglofigkeit, wie fie ein Derwisch nicht besser haben kann, in dem vollen Gesuhl ihrer Gesundheit und Lebensluft hervor. Diese Kummerlosigkeit ums Acussere und die Freiheit im Acufseren ift es, welche der Begriff des Idealen erheischt. Diese Knaben Murillo's haben keine weiteren Zwecke und Interessen, doch nicht etwa aus Stumpsfinn, fondern zufrieden und felig, wie die olympischen Götter, hocken sie am Boden." S) Zuweilen verfällt Murillo bei Darftellungen ähnlicher Art, von denen das Mufeum del Prado in Madrid und die Galerien des Louvre in Paris und der Ermitage in Petersburg mehrere besitzen, in einen etwas trivialen Naturalismus, doch ist der Reiz gefunder Lebenskraft und schalkhafter Naivetät fast überall vorherrschend.

Ungefähr gleichzeitig mit diesen Bildern entstanden zwei Gemälde, in denen Murillo die genrehaste Aussassing ganz direkt und ohne weiteres, völlig nach Art der Niederländer, auf religiöse Gegenstände übertrug: eine heilige Familie und eine Anbetung der Hirten, beide im Museo del Prado zu Madrid. Jene, ein umfängliches Bild mit lebensgroßen Figuren, zeigt eine schlichte Zimmermannswerkstatt, wo Maria an einer Garnwinde beschäftigt ist, während Joseph, von der Arbeit ausruhend, dem Spiele des Kindes zusieht, das zwischen seinen Knieen seht und, einen Vogel in der Hand haltend, sich mit einem Hündchen neckt. Die Gestalten sind überaus charakteristische Typen des niederen Volkes; das Ganze, ungemein kräftig behandelt, macht völlig den Eindruck wie ein Bild aus Rem-

Dhilleday Google

brandt's Schule. Das zweite Gemälde ift gleichfalls höchft energisch im Charakter der Farbe, von der markigsten Wahrheit in der Schilderung alles Aeusseren bis herab zu den harten schwieligen Fußsohlen des vorn knieenden Hirten. Es hat mit einem der früheren Werke des Velazquez, einer Darstellung des nämlichen Inhalts, die sich jetzt in der National-Galerie zu London befindet und ganz im Stile Ribera's durchgeführt ist, sehr entschiedene Verwandtschaft.

Die Kirche nahm an einer folchen Auffaffung und Darftellung biblicher Gegenflände — man kann fich zunächft darüber verwundern — keinen Anftofs, fo ftreng
fie darüber wachte, dass die Bilder nach ihrem gegenständlichen Inhalt den orthodoxen Charakter bewahrten und die Regeln conventioneller Decenz, die sie der
Kunst auferlegte, nicht verletzten. Die Darstellung des Nackten ward so viel als
möglich beschränkt; Pacheco, der unter dem unmittelbaren Einfluss der Inquistition
einen förmlichen künstlerischen Sittencodex versaste, erklärt das Studium nach
dem nackten weiblichen Modell für bedenklich, und ertheilt den Rath, nur die
Köpse und Hände nach der Natur zu malen?). Bei der Darstellung der Maria
verbot die geistliche Prüderie sogar, die nackten Füse zu zeigen. Im Costum
der heiligen Figuren sollte nichts an die Tracht der Zeit erinnern, eine Vorschrift, von der sich die Künstler jedoch besonders häusig emanzipirten.

Erflaunlich bleibt, wie wenig die spanische Malerei durch solche Gesetze in ihrer realistischen Kraft beeinträchtigt wurde, wie lebendig und energisch sie sich rotz dieser Einschränkungen entwickelte. Freilich machte die Kirche noch in ganz anderem Sinne ihre Herrschaft geltend. Zu diesen äuseren Bestimmungen traten jene mächtigen geistigen Einstüsse, durch welche sie sich des Innersten der Kunst bemächtigte, Einstüsse, die in den genreartigen Kirchenbildern Murillo's noch nicht oder nur wenig zum Vorschein kommen, die aber gerade bei ihm recht in den Mittelpunkt des künstlerischen Denkens drangen. Jene Bilder liegen gewissermassen in der Peripherie seines Schaffens, obsehon viele derselben, rein künstlerisch genommen, zu seinen vorzüglichsten und vollendetsten Leistungen gehören und namentlich in der malerischen Durchbildung, in der gefunden Schönheit und Kraft des Colorits manches andere Werk, in welchem das religiöse Empfinden des Künstlers einen tieseren Ausdruck sand, entschieden überragen.

Die künflerische Entwicklung Murillo's pflegte man sonst in der Regel durch die Unterscheidung dreier Manieren, des stilo frio, stilo calido und stilo vaporoso, des kalten, warmen und dustigen Stils, zu charakteristren. An und für sich und ganz im Allgemeinen hat diese Unterscheidung wohl etwas Richtiges; doch stellt die Chronologie der Bilder, obschon sie in manchen Punkten unsicher ist, jedensalls ausser Zweisel, dass die verschiedenen Arten der malerischen Behandlung, auf die sich die Namen der beiden letzteren Manieren beziehen, nicht als streng auf einander solgende Entwicklungsphasen zu betrachten sind, dass sie vielmehr gleichzeitig und neben einander vorkommen. Die Bezeichnung stilo frio sür Murillo's Art in der ersten Zeit seines selbständigen Schafsens ist nicht besonders zutressend und höchstens auf die unmittelbar nach dem Madrider Ausenthalt entsandenen Bilder und auch auf diese nach dem oben Gesagten nur bedingungsweise anwendbar. Tubino, der modernste spanische Biograph des Künstless 19, versteht unter stilo frio vorzugsweise die realistische Derbheit der eigentlichen Genrebilder;

auf die lebenswarme Färbung jener Sevillaner Muchacho's will der Ausdruck aber wenig paffen. Beffer würde er fich für das erwähnte Bild der h. Familie mit dem Hündehen eignen, deffen kräftiges Colorit in den Lichtern ziemlich kühl, in den Schatten fehr dunkel und etwas opak erfeheint. Will man die wenig charakte-



المراجعة. us und Johannes aus einer Muschel trinkend. (Los Niños de la concha.) Museo del Prado zu Madrid

ristische Bezeichnung für die Art der früheren Arbeiten Murillo's einmal gelten lassen, so ist jedenfalls die Mannigfaltigkeit der Uebergänge von dieser ersten Art zu den beiden anderen Manieren eben so sehr zu betonen, wie die Mannigfaltigkeit der Abstufungen zwischen den letzteren. Im Allgemeinen ist die selb-ständige Entwicklung des Meisters durch einen raschen Fortschritt von noch überwiegender Herbheit der Formengebung in das entschieden Coloristische, durch eine zunehmende innere Belebung, Milderung und Harmonistrung der

Farbe bezeichnet. Die Composition bleibt von architektonischer Gesetzmässigkeit fo weit entfernt, dass sie vielmehr oft den Charakter des Zufälligen und Willkürlichen trägt; Einheit und Haltung der bildlichen Gefammterscheinung beruht vornehmlich auf der kunstvollen Behandlung der Farbe. Die Anordnung der Gewänder nimmt mehr und mehr eine malerische Freiheit an, bei der sogar vorkommt, daß die Motive des Körpers nicht völlig deutlich hervortreten. Sie kann, im Vergleich mit der strengen Gewandbehandlung bei den italienischen Renaissancemeistern, zuweilen fast unschön erscheinen, doch hat Murillo auch in seine leichte und lockere Behandlung der Gewänder einen eigenen Reiz zu legen gewußt. In der Zeichnung befaß er eine vollendete Meisterschaft. Indem aber das eigentlich Malerische in seinen Werken zu immer freierer Ausbildung gelangt, erweichen sich unter dem Einfluss des Lufttons, »ambiente», dieses zugleich lösenden und verbindenden Elements, die festen Umriffe der Gestalten. Zugleich mit der steigenden Transparenz der Schatten, mit der Ausbildung des Helldunkels gewinnt die Farbe eine intenfive, oft glühende Wärme, das Colorit im Ganzen eine charaktervolle und harmonische Stimmung, wie sie nur einem Künstler erreichbar war, dessen Empfinden ganz in der farbigen Vorstellung aufging. Neben dem stilo calido tritt dann von einer gewissen Periode an der stilo vaporoso gleichzeitig auf, namentlich in Darstellungen der Conception und zwar in einigen der berühmtesten, nicht als eine zufällige Abänderung der malerischen Behandlungsweise, sondern wesentlich bedingt durch den Charakter der Gegenstände und die Art ihrer Auffasfung,

Das Originellite, Eigenartigste der malerischen Phantasie Murillo's, das, wodurch er die Sprache der Malerei um ein völlig neues Idiom bereicherte, ist im Charakter diefer zwei Stilarten enthalten. Ganz vollkommen zeigt fich diefe Originalität vielleicht zuerst in dem Gemälde des h. Antonius von Padua, das Murillo 1656 für die Taufkapelle der Kathedrale von Sevilla malte, einem Werke, welches auch infofern in der Geschichte des Künstlers Epoche macht, als es die höhere religiöfe Stimmung zuerst in ganz charakteristischen Tönen anschlägt. Von diesem Zeitpunkte an entsaltet sich die schöpferische Krast Murillo's, der nun der malerischen Mittel völlig Meister und Herr ist, in staunenswerther Fülle und Fruchtbarkeit. Unter den zahlreichen Werken der nächstfolgenden Zeit find die bedeutendsten und bekanntesten: die beiden großen Gemälde, die sich auf die Legende der Entstehung von Sta. Maria Maggiore in Rom beziehen, jetzt in der Akademie S. Fernando zu Madrid, die Geburt der Jungfrau im Louvre zu Paris, der h. Ildefonfo, der h. Bernhard, die Vision des h. Augustin, Rebekka und Eliefar und die Madonna mit dem Rofenkranz im Mufeo del Prado zu Madrid. Von 1667-1668 war Murillo mit den Gemälden beschäftigt, welche die Sala capitular in der Kathedrale von Sevilla schmücken, von 1670-1674 entstanden die großen Malereien für das Hofpital de la Caridad, von 1674-1680 die an Zahl noch umfänglicheren für das Kloster der Kapuziner in Sevilla, gleichzeitig, etwa von 1670-1678, die vorzüglichsten Darstellungen der Conception, der Verkündigung und das Martyrium des h. Andreas; den letzten Jahren endlich gehören noch die fogenannte Erziehung der Maria und Darstellungen zur Geschichte des verlorenen Sohnes an (von den letzteren vier im Museo del Prado, fünf in der Galerie Salamanca zu Madrid).

Für die Gattung von Darstellungen, die zwischen dem Genre und den religiösen Compositionen höheren Ranges die Mitte hält, findet sich eines der frappantesten Beispiele in der Gemäldereihe der Caridad: Moses in der Wüste, den Wasserguell aus dem Felfen schlagend. Die populäre Benennung desselben, La sed (der Durst). ist in der That bezeichnend. Moses, eine würdige, aber nicht imposante Gestalt. fieht im Mittelplan des Bildes, an wenig hervorragender Stelle, 11) Das Hauptinteresse des Malers ging nicht auf ihn, fondern auf die Schilderung des dürstenden Volks im Vordergrund; hier hat das vom Felfen in mehreren Quellen herabströmende Wasser einen kleinen Teich gebildet, zu dem die Dürstenden, mit den Menschen zugleich die Thiere, von beiden Seiten in aufgeregten Massen herandrängen, alle im Ausdruck des Begehrens und der Befriedigung von sprechendstem Leben; die Einen find auf die Knie gestürzt und schöpfen mit der hohlen Hand. Andere füllen ihre Krüge. Am stärksten ist die Bewegung in den gedrängten Gruppen der linken Seite, die aber gleichwohl durch die glückliche Vertheilung von Licht und Schatten durchaus überfichtlich erscheinen. Wie wenig in der Anordnung der Maffen an eine gefetzmäfsige Schönheit gedacht ift, zeigt hier namentlich ein Pferd, das mit feinem umfänglichen Volumen breit und schwer einen großen Theil des Vordergrunds füllt. Ein lebhafter Junge, der auf feinem Rücken fitzt, deutet, aus dem Bilde herausblickend, vergnügt auf das fprudelnde Waffer; anziehend und rührend ist inmitten des drängenden Haufens befonders eine Mutter, die ihre schmachtenden Kinder tränkt. Die Wirkung des Wunders als folchen ist bei dieser Auffassung des Vorgangs, in der Murillo an Herrera el viejo, einem Schüler des Juan de las Roelas, schon einen Vorgänger hatte, nur in der dankenden Geberde des Mofes, in der staunenden Bewegung einiger der Nächststehenden ausgesprochen. Die technische Behandlung ist breit und energisch, die Farbe von ungemeiner Klarheit, Wärme und Krast,

Mehr noch als in der Auffaffung, liegt das Genreartige des Bildes im Charakter der Darthellung. Wenn Rafael im Burgbrand mit künfllerifeher Unfehlbarkeit die Schilderung der Fliehenden und Rettenden zur Hauptfache macht und das Wunder des Papfles, das an fich malerifeh nicht zu verfinnlichen war, im Hintergrunde nur andeutet, fo haben die Geftalten in Bildung und Geberde eine Mächtigkeit und Größe, durch welche das Genreartige des Ereigniffes in ein höheres Gebiet emporgerückt wird. Dies fülgewaltigfte Genrebild, wie Burckhardt es nennt 12), wirkt wie die Schilderung eines großen historischen Vorgangs, die Feuersbrunft im Borgo erscheint wie ein tragischer Moment in dem Geschieke eines heroischen Geschlechts. Murillo dagegen in der Darstellung jenes Wunders in der Wüste begnügt sich mit einer Wirkung, die über die Grenzen des Genrehasten nicht weit hinausgeht; fammtliche Figuren in den Schaaren des Vordergrundes sind echte, höchst lebendige Typen des niederen Volkes, von ausgeprägt spanischer Physiognomie, nur im Costüm nicht streng realistisch.

Altteflamentliche Gegenstände, mit denen sich die spanische Malerei überhaupt sehr selten besäste, hat Murillo nur noch in wenigen Bildern behandelt: eines stellt Abraham mit den drei Engeln dar, ein anderes den Segen Jakob's, ein drittes Rebecca und Eliefar am Brunnen; das letztere, gegenwärtig im Museo del Prado zu Madrid, eine ansprechende idyllische Scene, in der das Landschaftliche

mehr, als fonst bei Murillo, betont ist, gehört zu den früheren Werken des Künstlers und ist in der farbigen Wirkung etwas hart, aber trefflich gezeichnet und charakteristisch lebendig im Ausdruck. (22a)

Eine große Zahl, meist in Lebensgröße ausgeführter Darstellungen der h. Familie und der Madonna mit dem Kinde trägt gleichfalls den Charakter der eben bezeichneten Gattung. Maria ist hier in der Regel nur ein einfaches andalusisches Mädchen mit ernsten dunklen Augen, liebenswürdig naiv, doch ohne höhere Schönheit und ohne den Ausdruck einer ideal gesteigerten Empfindung; der Christusknabe, fast immer ein reizendes Kind voll munterer Lebensfreude, gewinnt zuweilen, befonders in den auch noch genrehaft gehaltenen Bildern, wo er allein, nicht in Verbindung mit der Mutter dargestellt ist, einen erhöhten ahnungsvollen Ausdruck, in den fich aber leicht etwas wie absichtliche Bedeutfamkeit mischt. Von köstlicher Frische in Aussassung und Behandlung, ganz naiv, mit dem Ausdruck jenes eigenthümlichen Ernstes in den glänzenden Augen, der bei Kindern oft so seltsam ergreift, ist der vielgerühmte Christusknabe mit dem Lamm (El niño Dios, pastor) im Mufeo del Prado zu Madrid, ein Juwel der Sammlung, das aber an blühender Schönheit der Farbe noch übertroffen wird durch die Gruppe des kleinen Johannes und Jesus, der jenem mit ungemein anmuthiger Geberde aus einer Muschel zu trinken giebt. (Los Niños de la concha, gleichfalls im Museo del Prado zu Madrid.) - Die ebenda befindliche, sogenannte »Erziehung der Maria» (die hl. Anna unterrichtet Maria aus einem Buche), eine Genrescene mit durchaus porträtartigen, höchst lebensvollen Figuren, ein vorzügliches Werk aus Murillo's letzter Zeit, foll von l'acheco, vermuthlich wegen des auffällig modernen Coftüms der Gestalten, für nicht orthodox erklärt worden fein. Gleichwohl ist die anmuthige Composition, wie Tubino angiebt, · von Murillo felbst wiederholt worden. 13)

Ein Gemälde, das den Naturalismus Murillo's vielleicht auf der höchsten Stufe feiner Entwickelung zeigt, ist die h. Elifabeth, Kranke heilend, urfprünglich für das Hospital de la Caridad gemalt, jetzt eine der größten Zierden der Akademie San Fernando in Madrid. Mit der höchsten naturalistischen Schärse verbindet sich hier eine künstlerische Feinheit und malerische Vollendung, die viele Bewunderer Murillo's bestimmt hat, dieses Bild für sein coloristisches Meisterwerk zu erklären. In der Darstellung des Hässlichen ist ein Aeusserstes gewagt. Der widrige Aussatz des Knaben, dessen Kopf die h. Elisabeth heilend berührt, und die Schäden und Gebrechen der übrigen Kranken, die vor der Halle noch der Heilung harren, find mit der schonungslosesten Realistik geschildert, der Gegensatz ihrer Noth zu der mild verklärten Gestalt der fürstlich vornehmen Helferin konnte nicht herber ausgedrückt werden. Aber gerade die Schärfe dieses Gegensatzes lässt die zarte Schönheit und den Ausdruck edlen Erbarmens im Charakter der Heiligen um so rührender und ergreifender erscheinen. Die Wirkung des Colorits ist bewunderungswürdig. Die Gruppe der Heiligen und ihrer Begleiterinnen unter der Halle ist in einem kühlen, filberartigen Tone gehalten, der gegen den bräunlichen, das heiße Sonnenlicht widerspiegelnden Farbenton in der Gruppe der Harrenden bedeutsam, gewissermaßen symbolisch contrastirt, während die Feinheit der Uebergänge den Gegensatz zugleich mildert und künstlerisch ausgleicht.



Hauptgruppe aus der »Erfüllung des Traumes des Paticiers.» (Gründung der Kirche Sta. Maria Maggiore in Rom.) Academie San Fernando in Madrid.

Dohme, Kunst u. Künstler. No. 85

In coloritischer Hinsicht und auch in Bezug auf den Charakter des Gegenflandes steht diesem Meisterwerke sehr nahe ein Gemälde des Museo Provincial zu Sevilla: der hl. Thomas von Villanueva, Almosen vertheilend, ein Werk, das dem Künstler selbst unter seinen Arbeiten eine der liebsten war. Auch hier ist der Ausdruck des Heiligen, der den Armen und Hilsebegehrenden so mild und edel entgegentritt, von ergreisender Wirkung. Das zarte, sein gedämpste Licht, welches zwischen den Säulen einer weiträumigen Halle hervordringt, umgiebt sein Haupt wie ein milder Glorienschein, während sich über die Gruppe der Hilssbedürstigen auch hier das volle heisse Tageslicht ausbreitet.

Zwei andere Hauptwerke des Meisters, deren poetisch legendenhafter Charakter zu den Werken der höheren religiöfen Ordnung überleiten kann, werden am schicklichsten an dieser Stelle erwähnt: jene berühmten »medios puntos«, oben lünettenförmig abschliessende Bilder, die Murillo im Auftrag feines Freundes, des reichen Kanonikus Don Justino Neve, für zwei Bogenfelder im Mittelschiff der Kirche S. Maria la Blanca in Sevilla malte. Mit einer ziemlich beträchtlichen Zahl andrer Gemälde des Künftlers in der Napoleonischen Zeit als Kriegsbeute nach Paris entführt, später jedoch, mit mehreren dieser Werke, an Spanien zurückgegeben, gehören fie jetzt zur Gemäldesammlung der Akademie San Fernando in Madrid, wo fie mit den Titeln »Traum des Patriciers« und »Erfüllung des Traumes« bezeichnet find.14) Sie haben Bezug auf die Legende von der Gründung der Kirche Sta. Maria Maggiore (ad nives) in Rom. Das erste Gemälde zeigt den römischen Patricier und seine Gattin in Schlummer gefunken; im Traume erfcheint ihnen Maria, das Kind im Arme, mit der Rechten in die Landschaft hinausdeutend, auf die sich links neben dem das Wohngemach abschließenden Pilaster ein schmaler Ausblick eröffnet, Die schön angeordnete Gruppe der Schlasenden auf der rechten Seite des Bildes ist in ein Helldunkel gehüllt, aus dem die überaus reichen und vollen Haupttöne der Farbe zwar gedämpft, aber mit entschiedener Krast hervortreten. Auf das ernste, etwas bleiche Antlitz des Gatten fällt ein Schimmer der von links herabschwebenden visionären Erscheinung, die ungemein zart und dustig behandelt, in der koloristischen Wirkung von höchster Schönheit ist, von einer Leichtigkeit und feinen Brillanz der Töne, die mit den schwereren Farbenmassen der unteren Gruppe auf das wirkungsvollste kontrastirt. Ein großes Gewölk, das fast die Hälfte des Raumes füllt, umgiebt die visionüren Gestalten, im Innern goldig erhellt, nach außen in tiese geheimnissvolle Schatten verfließend. Ueber das schmale Stück Landschaft in der linken Ecke des Bildes und den Hügel, auf dem sich die neue Kirche erheben foll, ist ein schwacher morgendlicher Schimmer gebreitet. - In dem zweiten, malerisch nicht weniger bedeutenden Bilde sehen wir die beiden Gatten vor dem Papste Liberius, dem sie knieend ihre Vision berichten. Der beredte Ausdruck des Patriciers, die bestätigende Geberde der Gattin, der Ausdruck aufmerkfamen Zuhörens im Geficht und in der Haltung des Papstes ist von der höchsten Lebendigkeit, das Kolorit auch hier von bewunderungswürdig harmonifcher Wirkung. Die reichste Fülle der Töne vereinigt sich in der Gruppe des Papstes und der vor ihm Knieenden, welche die größere Hälfte des Vordergrunds einnimmt; der warmtönige Schatten über der Gestalt des Papstes, der unter einem rothfammetnen Baldachin fitzt, das volle glänzende Licht über der anmuthigen Gestalt der Gattin, das gedämpste über der des Patriciers lassen die prachtvollen, tiesen Lokaltöne der Farbe in den reizendsen Kontrassen und zugleich in der schönsten Verschmelzung erscheinen. Rechts von der offenen, porticusähnlichen Halle, wo der Baldachin des Papstes ausgestellt ist, zeigt sich eine weite, von sonnigem Dust erfüllte Gegend, in der Ferne der durch das Wunder des Schnecfalls als Stätte der künstigen Kirche bezeichnete Hügel, zu dem sich eine gestliche Procession in langem, seierlichem Zuge hinbewegt. Ueber dem Hügel schwebt die Madonna, die in der Kirche, für welche die beiden Bilder ursprünglich bestimmt waren, als Maria la Blanca (gleichbedeutend mit Maria ad nives, Maria zum Schnee) verehrt wurde (4).

Diefe beiden Medios puntos und die hl. Elifabeth gehören zu den umfänglichsten Gemälden des Künstlers und find gerade deshalb durch die harmonische Schönheit der koloristischen Gesammterscheinung von besonders hervorragendem Interesse. Die Kunst Murillo's in der malerischen Beherrschung weiträumiger Flächen, in der Zusammensassung der koloristischen Elemente zu einer großen, einheitlichen Gefammtwirkung zeigt fich hier in einer höchsten Vollendung. In der Vertheilung der Licht- und Schattenmassen, in den Uebergängen und Abstufungen derfelben, in den Gegenfatzen und dem Zu'ammenspiel der Farbentöne giebt sich eine Feinheit der künftlerischen Erwägung, eine künftlerische Weisheit kund, die das Studium immer von neuem reizt und sesselt. Hinsichtlich des individuellen Charakters der Färbung gehören die Werke zu den schönsten der sogenannten zweiten Manier, »Die Farbentöne«, fagt ein französischer Kritiker, »in den Schatten tief und kraftvoll, im Halblicht warm, find in den vollbelichteten Stellen glänzend und frisch, wie Blumen. 16) Der Farbenaustrag ist breit, voll, pastos und zugleich so weich verschmolzen, dass der einzelne Pinselstrich nicht sichtbar, sicher nirgends auffallig ift.

Von den bisher erwähnten Darstellungen in der ganzen Auffassung und namentlich im Gefühlsausdruck bestimmt unterschieden sind nun die Werke, bei denen fich jene tieferen Einflusse der Kirche hervorthun. Eine neue Welt von Vorstellungen, ganz neue Regionen des Gefühls eröffnen sich hier, wir blicken in die Mysterien jener Empfindung, die, dem Culturhistoriker nicht weniger interesfant als dem Pfychologen, in dem damaligen Geistesleben der katholischen Völker, vor allen des spanischen, die eigentlich herrschende Macht war. Die Gegenreformation, die aus dem Widerstande gegen die Gewalt der deutschen Reformation fich erzeugende Erneuerung des Katholicismus, trug ein geistig machtiges Element in fich, welches die Bildung der Zeit, foweit fie noch in der Wirkungssphäre der katholischen Kirche lag, nach allen Richtungen aufregend und umgestaltend durchdrang. Die religiöse Stimmung, die diesen Erneuerungsprocess beherrschte, die Gemüther rasch ergreisend und sortreisend, war nicht mehr naiv, wie in früheren Jahrhunderten; mit einem halb leidenschaftlichen, halb fentimentalen Affekt, und nicht ohne innere Gewaltsamkeit kehrte man zu dem katholischen Ideal, von dem der Katholicismus selbst abgefallen war, jetzt zurück. Italien zeigt auf literarischem wie auf künstlerischem Gebiete in manchen denkwürdigen Beispielen die Wirkungen dieser kirchlichen Verjüngung. Nirgends

aber fand der Geift des reftaurirten Katholicismus so günftigen Boden, wie in Spanien. Hier schuf er sich in Dichtung und Kunst die bedeutendsten Organe, und Murillo steht unter den Vertretern desselben neben Calderon in erster Reihe; er hat der Gefühlsweise des neuen Cultus im Bereich der spanischen Malerei, man kann sagen, in der Kunst jener Zeit überhaupt, die schönste Form, den vollendetsten Ausdruck gegeben.

Will man Murillo vom rein künstlerischen Standpunkte mit Calderon, dem dichterischen Hauptrepräsentanten dieses neuen Cultus vergleichen, so muss er ohne Zweifel als der weitaus bedeutendere, lebensvollere und freiere erscheinen. Wenn in Calderon's Dramen fo viel Conventionelles herrfeht, dafs es, nach Goethe's Worten, oft schwer hält, das große Talent des Dichters heraus zu erkennen, wenn feine Gestalten häufig nichts anderes find, als schematische Personificationen allgemeiner Principien und seine prachtvolle Rhetorik sich nicht felten in die gekünsteltsten, schwülstigsten Formen verirrt, die deutlich genug den Einfluss des berüchtigten Marini verrathen, so treten uns bei Murillo auch aus folchen Bildern, die, ihrem Inhalte nach, im Charakter ihrer religiöfen Stimmung mit dem Vorstellungskreis der Calderon'schen Dichtungen aus's engste zusammenhängen, Gestalten von der höchsten individuellen Wahrheit entgegen, das Visionäre und Wunderbare umkleidet seine Kunst mit dem Scheine reizvollen Lebens, und der Ausdruck des Affekts ist oft von einer Unmittelbarkeit und schlichten Innigkeit, die in der Sprache jener Dichtungen kaum jemals verwandte Anklänge findet. Die Poesse Calderon's war eine hösische Kunst, Murillo ist fast immer volksthümlich geblieben, wie im Wesentlichen die gesammte spanische Malerei Der scharf ausgesprochene Gegensatz ihres naturwüchsigen Charakters zu der gleichzeitig in Spanien herrschenden Literaturrichtung und ihrem fogenannten estilo culto, dem nur Lope de Vega bewufste Oppofition machte, ift eine höchst auffällige und bemerkenswerthe Erscheinung. Gongora de Argote, der in seiner affektirten, bombastischen Schreibweise die Unnatur feines Vorbildes Marini noch überbot, bluhte noch kurz vor dem Auftreten Murillo's, zu der Zeit, als Velazquez die konventionellen Fesseln der alten Sevillaner Malerfehule schon abgeworfen und dem Naturalismus zu glänzenden Siegen verholfen hatte. Will man in der spanischen Literatur eine der Malerei diefes Zeitalters analoge Erscheinung finden, so muss man auf Cervantes zurückgehen.

Wie verhicht fich nun die spanische Kirche zu diesem Naturalismus? Es kann verwunderlich scheinen, das der wiederhergestellte Katholicismus, die neu fanctionirte Glaubenslehre des Mittelalters, das auf's neue in allem Glanze der Autorität prangende System des kirchlichen Supranaturalismus mit dieser modernen Kunstrichtung nicht in den ofsensten Konstikt gerieth, das nan insbesondere jene genreartige Behandlung religiöser Gegenstände vom Standpunkte der katholischen Orthodoxie nicht geradezu für ketzerisch erklärte. Die ähnliche Behandlungsweise solcher Stosse in der gleichzeitigen holländischen Kunst pflegt man ja ausdrücklich als ein Kennzeichen protestantischen Geistes zu betrachten, und manche der religiösen Genrebilder Murillo's erinnern, wie bemerkt, so sehule an Rembrandt, das sie, was die Aussassiche betrifft, auch in seiner Schule



Vision des h. Franciscus. Museo Provincial in Sevilla,

entstanden sein könnten - an Rembrandt, den man schlechthin als den Maler des Protestantismus bezeichnet, in dessen biblischen Darstellungen man eine ganz bewufste Auflehnung gegen die officielle Malerei der katholifchen Kirche erblickt. Zu verkennen ist nicht, dass einzelne jener Regeln, die Pacheco in feinem kirchlichen Kunftkodex zufammenfafste, wie die Vorschrift, die heiligen Gestalten nicht im Zeitkostüm darzustellen, dem Gesühle entsprangen, dass die herrschende Kunstrichtung etwas dem erneuerten Glauben Feindliches in sich barg. Andrerseits aber macht es der eigenthümliche Charakter des restaurirten Katholicismus auch begreiflich, dass er diese Kunstrichtung in seinem Bereich nicht blos gelten liefs, fondern fie innerlich fich dienstbar zu machen, fie mit seinen innersten Tendenzen zu durchdringen, sich mit ihr derart zu verschmelzen vermochte, dass aus dieser Verschmelzung eine neue, specifisch katholische Kunst hervorging. Nur muss man sich gegenwärtig halten, dass der regenerirte Katholicismus, infolge der gegebenen geschichtlichen Bedingungen, seiner geistigen Stimmung nach, eben etwas Anderes war, als der Katholicismus des Mittelalters.

Zunächst kommt sein Verhältniss zur Renaissanee in Betracht. Aus dem Widerstreit gegen die protestantische Bewegung crwachsen, war er zugleich und in sehr enschiedenen Sinne eine Reaction gegen den Geist jenes Leoninischen Zeitalters, gegen den humanistischen Idealismus, der die Kunst und Cultur dieser großen Epoche beherrschte, gegen Alles, was darin antiken Wesens war. In Spanien trat dieser Gegensatz doppelt scharf hervor, da man hier sehr geneigt war, die Renaissanee als etwas Importirtes auch aus nationalen Gründen zu bekämpsen. Was aber den Katholicismus zur Opposition gegen die Bildung der Renaissaneczeit drängte, eben das konnte ihn zum Verbundeten jener realistischen Kunstrichtung machen; in Spanien um so leichter, je entschiedener diese Richtung dem spanischen Kunstnaturell zusagte.

Die Kirche wollte keine Verherrlichung menschlichen Wesens, die idealen Typen der Renaiffancekunft, die Schönheit der Rafaelischen Madonnen, die Größe und Mächtigkeit der Menschen Michelangelo's galten ihr für heidnisch; fo durften nun die Gestalten der heiligen Geschichte - man kann sagen, gerade wegen des Uebernatürlichen und Wunderbaren, das sich mit ihrer Vorstellung verband, ganz irdisch geschildert werden; das Wunderbare ihrer Erhöhung, der übersinnliche Vorgang, auf dem ihre religiöse Bedeutung beruhte, ihre Inspirationen erschienen dem Gläubigen dann um so mehr als Wunder. Die religiöse Phantasiewelt jenseits der geschichtlichen Wirklichkeit galt nicht mehr, wie bei den Freigeistern der Renaissance, als eine schöne Fabel, man glaubte wieder an ihre reale Exiftenz, und die fehr concrete Art ihrer malerischen Versinnlichung bekundet in jedem Zuge diesen phantastischen Glauben. Hinzu kam, dass die Kirche in ihrer leidenschaftlichen Erregtheit auch in der Kunst auf eine möglichst unmittelbare, packende Wirkung ausging; sie wollte die Phantasie des Volkes beherrschen, gesangen nehmen, die heiligen Gestalten follten fich dem allgemeinen Bewufstfein näher stellen, populärer wirken, als jene hohen Gebilde der classischen Renaissance. Erhöht, gesteigert, wenn man willidealifirt erschien die menschliche Natur in dieser katholischen Kunst eigentlich nur im Ausdruck der Empfindung. Der religiöfe Affekt in feiner höchsten Potenz, in dem Zustande der Ekstase, war der Romantik des restaurirten Katholicismus die eigentliche Glorification menschlichen Wesens. Auch die heiligen Gestalten stellten sich erst durch den Ausdruck dieser Begeisterung als Wesen einer höheren Ordnung dar. Maria selbst erscheint nur in der Entzückung der Conception in ihrer wahren Glorie; in dem nicht ekstatischen Zustand, in den Augenblicken irdischer Ruhe tritt das bloss Menschliche wieder um so einsacher hervor.

Diese religiöse Empfindung, in ihrer Eigenthümlichkeit von dem Charakter des romanischen Naturells wesentlich mitbestimmt, hatte sich inmitten der damaligen katholischen Welt wie durch eine plötzliche Erhitzung der geistigen Temperatur erzeugt, mit einer Gewaltfamkeit, wie sie reactionären Geistesrichtungen in der Regel eigen ift, in ihren Extremen oft wild fanatisch, oft sentimental bis zur hingerissensten Schwärmerei. Ihr übersinnliches Obiect, der Gott der katholischen Phantafie, je entschiedener er das Opser der Sinnlichkeit forderte, nahm gleichsam als Erfatz - auf Grund eines fehr begreiflichen pfychologischen Vorganges fammt der Herrlichkeit feines überirdischen Jenseits um so mehr vom Charakter diefer Sinnlichkeit an. In die Exaltationen des religiöfen Gefühls mischten sich die Erregungen eines leidenschaftlichen Sinnenlebens, aus ihnen fog die Gluth der Ekstase ihre eigentliche Nahrung, der Gedanke eines übersinnlich Erhabenen und Göttlichen verschmolz in der religiösen Vorstellung mit den dunklen Impulsen des aufgeregten Naturgrundes der Seele zu jenem leidenschaftlichen Mysticismus, der verschiedenartig gestaltet noch überall hervorgetreten ist, wo die entsesselte Phantasie über das religiöse Empfinden die Herrschaft gewann. Noch die jüngste Romantik in Deutschland hat in ihren Beziehungen zur Religion bekanntlich ganz ähnliche Erscheinungen aufzuweisen. 17) In Spanien waren im Zeitalter des restaurirten Katholicismus Michael Molinos und die später heilig gesprochene Castilianerin Therefa von lefu die Hauptverkündiger diefer Myftik. Die letztere schildert in ihren Consessionen den Prozess ihrer Heiligung, die »füßen Qualen der himmlischen Sehnsucht«, die »Wonnen und Freuden des Gottesgenusses, an denen der Körper oft in so merklicher Weise Theil nimmt«, mit einer Naivetät und Ausführlichkeit, die von der Natur dieser Zustände und dem Charakter dieses krankhaft erregten, unzweifelhaft edlen Gemüths eine ziemlich deutliche Vorstellung geben. 15)

Konnte die spanische Malerei, wo sie die Gestalten des Ratholischen Mythus in rein menschlichen Beziehungen darstellte, die ganze Stärke ihres Realismus zeigen, so hatte sie nun auch da, wo es galt, sie in transscendenter Herrlichkeit zu schildern, einen mächtigen Antrieb, die volle Kraft ihrer reich ausgebildeten Darstellungsmittel zu entwickeln. Der Himmel selbst mit allen seinen Engeln und Heiligen glühte in einem phantastisch sinnlichen Leben; von jenem halb spiritualistischen, halb sinnlichen Wesen der religiösen Empfindung erhielt er gleichsam Farbe und Stimmung. Dieses Gefühl, mit Allem, was es von der Gluth und sinnlichen Farbe der Leidenschaft an sich trug, warf seinen Widerschein in die Welt jener Phantastegestalten und erschus aus dem altchristlichen Himmel einen neuen, voll sinnlichen Liebreizes, zarter Anmuth und dunkel mystischer Gluth, eine mythische

Welt, von der ohne Weiteres deutlich ift, wie sie nur in einer stark auf die Sinne wirkenden Sprache der Malerei die entsprechende bildliche Darstellung sinden konnte. Die krankhasten Ausschweisungen, denen die Phantasse des restaurirten Katholicismus versiel, sind in der Kunst jener Zeit bekanntlich oft genug in den widrigsten Formen zum Vorschein gekommen, in Darstellungen, die, schlimmer als hermaphroditisch lüsterne Ersindungen, die religiöse Ekstase zur blossen Wollust sinnlicher Verzückung machten. Solchen Verirrungen blieb die spanische Malerei sat gänzlich sern; ost vielmehr klingen in ihr, bei Murillo in manchem seiner vorzüglichsten Werke, die ernstesten, tiessen Töne religiösen Empfindens an, und wo sich bei Anderen die Schilderung religiöser Leidenschaft in Extreme verliert, da kommt in der Regel ein sinster asketisches Wesen zum Ausdruck, eine düstere Gewaltsamkeit, die den blutigen Fanatismus der spanischen Kirche, die Geschichte der Autodases unheimlich illustrirt.

In der italienischen Malerei hatte die Bologneser Schule den Einfluss des restaurirten Katholicismus auf nicht unbedeutende Weise gezeigt. Aber sie war weder in folchem Umfang, noch so gründlich von ihm beherrscht wie die spanische Kunst, und die Entartungen einer prätentiösen, gespreizten Affektmalerei folgten fehr bald. Dominichino ist unter den hervorragenden Vertretern dieser Schule von der religiöfen Empfindung der Zeit vielleicht am lebendigsten bewegt. Wie sehr tritt aber auch er zurück, wenn man das beste seiner Kirchengemälde in Bezug auf Tiefe und Wahrheit des Ausdrucks mit den eigentlich religiösen Bildern Murillo's vergleicht. Bewunderungswürdig ist in vielen seiner Werke das Intensive, das innerlich Zusammengehaltene einer Empfindung, mit deren Natur die Gefahr leerer Uebertreibung und gewaltsamer Ausschweisung so nahe verbunden ist. Hier fühlt man, wie sein Innerstes von dem katholischen Geiste ergriffen war und wie er fich getragen wufste von der leidenschaftlichen Ueberzeugung eines ganzen Volkes. Vollends Rubens gegenüber, dem größten gleichzeitigen Maler im Bereiche der katholischen Welt, dessen Kirchenbilder in der That so häufig nichts anderes sind, als prachtvolle Decorationsstücke für das prunkende Schaufpiel des katholischen Gottesdienstes, wie innerlich bedeutend erscheint der Ernst des spanischen Meisters! Zuweilen vergist man bei diesem gläubigsten der katholischen Maler, ergriffen von der Tiefe des Ausdrucks, gänzlich die kirchlich dogmatische Bedeutung des geschilderten Gegenstandes; so bei einer Darstellung der Vision des h. Franciscus, die zu den von Murillo für das Kapuzinerklofter in Sevilla ausgeführten Gemälden gehört und unter feinen Devotionsbildern vielleicht das ergreifendste ist. Ganz nahe ist Franciscus an den Gekreuzigten herangetreten, der fich zu ihm herabneigt und den einen vom Kreuz gelöften Arm auf seine Schulter legt; die Ehrsurcht und das tiese schwermüthige Mitleid in dem emporgerichteten Blicke des Heiligen, die Schlichtheit und Innigkeit feiner Geberde, der Ausdruck völligen Aufgehens in der Empfindung, die Einfamkeit der beiden Mannesgestalten, die das schwere Gewölk eines dunklen, nur um die Gestalt Christi etwas erhellten Himmels umgibt, dies Alles macht das Werk zu dem erschütternden Bilde eines erhabenen Schmerzes und echt menschlichen Mitleids. Künstlerisch ist diese Composition durch das Vollendete der Durchführung, den edlen Naturalismus in den Körperformen des Gekreuzigten und die Schönheit ihrer Modellirung, durch die Kraft der koloristischen Stimmung allein schon eine Schöpfung ersten Ranges. 19)

Bei einer großen Anzahl anderer Bilder fällt die abstrakt dogmatische Bedeutung des Gegenstandes allerdings sehr entschieden in Gewicht; die religiöse Empfindung drängt sich dann in der Regel in Formen hervor, die der katholischen Devotion jener Zeit ganz ausschließlich eigen sind. Wenn in einem koloristisch ungemein anziehenden, gleichsalls zu jenen Gemälden des Kapuziner-



Das Christuskind erscheint dem h. Antonius. Museo Provincial in Sevilla. (Mittelstück.)

klosters gehörigen Bilde dem heiligen Antonius das Christuskind erscheint, und er den kleinen, lebhaft bewegten, ganz menschlich aussehenden Knaben, der vor ihm auf dem Buche sitzt, mit dem Ausdruck schwärmerischer Sehnsucht umfast, so ist das eine Scene, die sich aus der künstlerischen Darstellung nicht ohne Weiteres erklärt und in dem natürlichen Gefühl keinen unmittelbaren Anklang erweckt. Der bleiche junge Mönch mit dem schön gebildeten Kopse hat in dem Ausdruck edler Schwärmerei etwas, das an eine ganz andere Gattung von Empfindungen, als die religiöse, erinnert; es ist ein erotischer Zug, ein Zug schmachtender Liebebedürstigkeit darin, für welche dem profanen Auge das Kind keineswegs als passender Gegenstand erscheint; eine zarte spanische Donna wäre hier viel besser am Platze. Die malerische Behandlung ist von höchster Delicatesse, der Kopse Donna kraus kassier. No. 85.

des Antonius hat eine feine kühle Färbung, der Niño, überaus hell und zart, mit einem leichten rofigen Hauch in der Carnation hebt fich von dem dunklen Goldton des Hintergrunds auf das reizvollste ab. ²⁰)

Wieder in anderen Fällen hat Murillo die visionäre Erscheinung als solche mit der ganzen Gluth seiner malerischen Phantasie geschildert und zu ihrer Verfinnlichung die ganze Pracht, den vollen Zauber feiner koloristischen Kunst entfaltet. Jenes oben schon erwähnte große Gemälde in der Taufkapelle der Kathedrale von Sevilla stellt gleichsalls die Vision des heiligen Antonius dar. Hier erscheint das Christuskind dem Heiligen in seiner Zelle im goldigen Lichtglanz einer mächtigen Glorie, die ein weiter Kreis anmuthiger, reizend bewegter Engelgestalten auf dustigen Wolken umgibt. Wie wenig die Darstellung der Vision symbolisch gemeint ist, zeigt der mit großer Kunst behandelte Contrast zwischen dem magischen Glanze der Erscheinung und dem nüchternen Tageslichte, das aus dem Klosterhof in den dunklen Raum der Zelle hereindringt; das ärmliche Gemach, der Fußboden mit seinen nackten Fliesen, das roh gearbeitete Lesepult und das Gefäs mit Lilien darauf find mit der größten realistischen Genauigkeit geschildert. Diese Art der Darstellung, die trotz der künstlerischen Mäffigung der Contrafte auf eine fehr starke finnliche Wirkung ausgeht, insbesondere der phantastische Gegensatz zwischen Tages- und Glorienlicht ist einer ganzen Gattung von Bildern Murillo's eigenthümlich. Der Heilige in diesem Gemälde zeigt eine neue Form des religiösen Affekts; er ist nicht so ernsthaft, wie jener Franciscus, in die Empfindung gleichsam versunken, nicht fo weich und sehnsüchtig gestimmt, wie der Antonius im zuvor genannten Bilde, ein hestigeres Pathos spricht aus seiner Geberde; auf die Kniee geworsen, wie vor innerer Bewegung zitternd, streckt er die Arme nach der Erscheinung empor. Alles an ihm schildert den Zustand, den die Sprache der spanischen Devotion mit dem charakteristischen Ausdruck »ansia« bezeichnet; seine Lippen find bebend geöffnet, eine tiefe Beklommenheit beherrscht feine ekstatische Erregung, die aber gerade deshalb nichts von leerer Ueberschwänglichkeit an fich hat.21)

Der malerische Charakter der Glorien verdient bei Murillo sowohl in künstlerischer Hinsicht, wegen der coloritischen Meisterschaft der Behandlung, als auch deshalb besonders hervorgehoben zu werden, weil er für die eigenthümliche Phantasieanschauung des Meisters in ganz vorzüglichem Grade bezeichnend ist. In der Malerei der italienischen Blüthezeit kommt die Darstellung von Vissonen verhältnissmäsig nur selten vor. Rafael hat die Jungfrau mit dem Kinde nur zwei Mal, in der Madonna di Fuligno und in der Sixtinischen Madonna als vissonäre Erscheinung geschildert. 22) Wie anders aber, als bei Murillo, wirkt hier die Behandlung der Glorien: in glänzender Klarheit, auf hellem Gewölk erscheinen die himmlischen Gestalten, das Licht, das sie umgiebt, ist das verklärte Licht des Tages, ein heller Aetherglanz, der auch für die Idealwelt des Olymp kein fremdartiges Element wäre. Murillo's visionäre Darstellungen sind ganz durchdrungen von mystlich romantischer Stimmung, ihr mysteriöses Helldunkel erinnert an Eindrücke, wie sie das Zwielicht in gothischen, von Weihrauchgewölk ersüllten Domen hervorrust: das Innere der Glorien straht in der Regel von einer tiesen

goldigen Gluth, den geöffneten Himmel umgeben dunkle dunftartige Wolkenmaffen, in denen fich das goldige Licht nach aufsen hin immer tiefer bräunt und zuletzt in geheimnifsvolle Finfternifs verfelwindet. In Rafael's Darftellungs-weife ift nichts, was hindern könnte, der Erfeheinung eine rein ideale fymbolische Bedeutung zu geben; Murillo dagegen hat die ausdrückliche Abficht, die Vision als Wunder, als das Hereindringen einer übersinnlichen Wirklichkeit in die sinnliche Welt zu schildern, und wenn es bei Rasael zuletzt doch immer die Schönheit der Form, die Gewalt des geistigen Ausdrucks ist, worauf die bedeutendste Wirkung seiner Darstellungen ruht, so hat bei Murillo der eigenthümliche Stimmungscharakter der Farbe öfters ein entschiedenes Uebergewicht und wirkt bisweilen mit einem sast narktischen Reiz. Allerdings aber hat er dem Farbenelement, um seiner mystischen Vorstellung Genüge zu thun, Wirkungen von höchster künstlerischer Schönheit zu entlocken gewufst und namentlich das Helldunkel zu einer eigenthümlichen Vollendung ausgebildet, die in gewisser Hinsicht an Rembrandt, den nordischen Magus der Malerei, erinnert.

Zu den fanatischen Extremen in der Schilderung katholischer Devotion, wie fie besonders in manchem Werke Zurbaran's vorkommen, verstieg sich Murillo nirgends. Die Gewaltsamkeit asketischer Begeisterung war seinem künstlerischen Naturell widersprechend, aber allerdings lag auch das Imposante, das vielen Gestalten jenes Meisters eigen ist, nicht im Bereiche seines Talents — vielmehr neigte er sich zuweilen, besonders in manchen Darstellungen seines weiblichen Ideals, in einzelnen Madonnengestalten der Conceptionen, zu einer übertriebenen Weichheit der Empfindung.

Von diesen Madonnen, an die man in der Regel zuerst denkt, wenn Murillo's Name genannt wird, siehen nun aber die bedeutendsten recht eigentlich
im Mittelpunkte seiner Kunst. Der Mariencultus war in jener Zeit mit der Reflauration des Katholicismus zu neuer Bluthe gelangt und hatte Formen angenommen, die für die Gefühlsweise dieses regenerirten Katholicismus ganz besonders charakteristisch sind. Vor allem ward Spanien eine Pflegstätte des erneuerten Cultus der Madonna. König Philipp IV. hatte seine Regierung unter
Anrufung der h. Jungfrau angetreten und das bestrittene Dogma ihrer unbesleckten Empsangnis seierlich anerkannt.

Bestimmter noch, als in der Zeit der mittelalterlichen Romantik, trat jetzt in dem Mariendienst, der wieder zum Hauptbestandtheil des katholischen Ritus wurde, ein weltlicher Zug ritterlicher Frauenverehrung hervor, und zugleich sand der sinnliche Mysticismus der erneuerten Religiosität in diesem Cultus den entschiedensten Ausdruck. Die hl. Jungfrau als die unbesleckt Empfangene und die stindlos Empfangende war die eigentliche Göttin dieses Katholicismus, beide Vorstellungen hingen in der volksthümlichen Religionsanschauung auf das engste zusammen, wie denn schon früher, in manchen lateinischen Sequenzen (Kirchenliedern) des Mittelalters, die sich auf die conceptio immaculata (die unbesleckte Empfangnis im passiven Sinn) beziehen, an die Stelle dieses Dogmas das andere getreten war, in welchem die Jungfrau als die fündlos Empsangende gedacht ist, das Dogma von der Ueberschattung Mariä durch den hl. Geist, welches den antiken Leda- und Danaemythus so zu sagen ins Christliche überstetzt. 23 Das

4 *

letztere Dogma war es, dessen sich die künstlerische Phantasie in jenem Zeitalter der spanischen Kirche mit besonderer Vorliebe bemächtigte. Namentlich die Maler des devoten und lebensheitern Sevilla wetteiferten in Darstellungen dieses Dogma's, keiner aber hat es mit edlerer Empfindung, schöner und schwungvoller, malerisch glänzender behandelt, als Murillo. Nicht eine hochgesteigerte Schönheit der Form zeichnet seine Madonnen der Conceptionen vor ihren irdisch geschilderten Schwestern aus, ein erhöhter sinnlicher Liebreiz ist ihnen eigen, eine Anmuth, die an die Madonnen Coreggio's erinnert; aber die Empfindung, die sie beseelt, macht sie von jenen ebenso verschieden, wie von diesen. Nicht das Lächeln leichter weltlicher Freude schwebt auf ihren Lippen, eine begeisterte Erregung, ein zitterndes Entzücken durchdringt ihr ganzes Wefen. Von Engelschaaren umgeben, schwebt die Madonna, die Hände über der Brust gekreuzt, wie in Schauern der Wonne nach dem geöffneten Himmel empor, der feine geheimnisvollen Gluthen strahlend auf sie niederströmt. In der Seligkeit der Hingebung verklärt sich die tiese Gluth ihres emporgewendeten Blickes, das irdische Empfinden scheint hinzuschmelzen in das Gefühl einer höheren Liebe und sie doch im Hinsterben noch mit einem füßen Hauch seiner Freude zu durchglühn. Die zarte Linie, auf der fich hier die Empfindung des Künstlers bewegt, ist nirgends überschritten, und die vorzüglichsten dieser Darstellungen sind von unmittelbar überredender und hinreifsender Wirkung.

Was den koloristischen Charakter der Conceptionen betrifft, deren Murillo gegen zwanzig gemalt hat, fo gehören sie zum größten Theil der sogenannten dritten Manier des Künstlers, dem stilo vaporoso an, dessen Eigenthümlichkeit in diefer Gattung von Darstellungen am reinsten und vollendetsten ausgebildet erscheint. Man kann ihn eigentlich schlechthin als den Stil der Conceptionen bezeichnen. Unmittelbar hervorgegangen aus der inneren Phantasiestimmung des Künstlers, nicht eine zufällige, durch nebensächliche Umstände veranlasste Modification der technischen Malweise, ist dieser Stil, in dem duftigen, zarten und doch finnlich reizvollen Charakter der Färbung, in dem Verschweben und Verklingen der Umrisse oft von einer Schönheit, der sich im ganzen Gebiete der Malerei nur weniges vergleichen läfst. Die farbige Erscheinung der ausgezeichnetsten Conceptionen, ihre Glorien mit dem blendenden, wie Sonnenstaub leuchtenden Goldton, das tiese Azurblau des Mantels der Madonna, der weiße Glanz ihres Untergewandes, die leichten, blühenden Farbentöne der Cherubim, die, reizend wie Amoretten, die Jungfrau in anmuthigen Verschlingungen lächelnd und scherzend umschweben, das malerische Ganze solcher Darstellungen, eine prachtvolle Symphonic in Farben, wirkt bestrickend, berauschend. Wie aber das Gefühl des Künftlers eben hier zuweilen in fentimentale Uebertriebenheit geräth, fo bekommt auch das Colorit in manchen dieser Bilder, die dann dem weiblichen Geschmack nicht selten ein besonderes Entzücken sind, etwas Verblasenes, eine unerfreuliche Weichheit und Süfsigkeit, in der die Sentimentalität zugleich als Ueberreizung des malerischen Sinns, recht eigentlich als koloristische Schwärmerei erscheint.

Eine der berühmtesten Darstellungen der Conception ist die, welche Murillo 1678 für die Kirche de los Venerables in Sevilla malte. Aus der Sammlung



Conception. Museo del Prado zu Madrid. (No. 878.)

des Marschall Soult gelangte sie bei der Versteigerung derselben 1852 in das Louvre, wo sie unter den Elite-Bildern des Salon carré ausbewahrt wird. Insolge verschiedener Uebermalungen hat sie leider von ihrer ursprünglichen Schönheit viel verloren. Mehrere andere der vorzüglichsten Conceptionen befinden sich im Mufeo del Prado zu Madrid und im Museo Provincial zu Sevilla. Unter denen des letzteren ist die eine insofern von besonderem Interesse, als in ihren fast überlebensgroßen Figuren, in den vollen und kräftigen Formen der Madonnengestalt, in ihrer pathetischen Stellung, in der schwungvollen Bewegung ihres Gewandes ein Streben nach Grofsartigkeit hervortritt, das sich bei Murillo sonst kaum jemals in ähnlicher Weife zeigt. Zu den sessendlichen Gemälden desselben gehört eine Conception des Museo del Prado (jetzt Nr. 878, früher 229). Der begeisterte Ausdruck der Madonna, einer mädchenhast zarten, sast kindlichen Gestalt, erweckt in der That die Vorstellung eines Wunders, und doch ist dieser Ausdruck zugleich fo naiv, die Haltung fo einfach und natürlich, dass man wohl fagen darf, es sei dem Künstler im ganzen Bereich dieser Darstellungen nichts Schöneres gelungen. Ein befonderer Reiz des Bildes liegt in der Gewandbehandlung. Der blaue Mantel der Madonna ift nicht, wie fonft häufig in derartigen Darstellungen, in die Höhe geschwellt, sondern weht abwärts in ruhig sließenden Falten. Denkt man bei den aufgefchwellten Gewändern unwillkürlich an eine Luftbewegung als äußerlich emportragende Kraft, fo erscheint hier die Gestalt in dem abwärtswehenden Gewande wie durch eine innere magische Gewalt emporgehoben, die Hülle allein folgt dem Gefetze der Schwere. Der Goldton der Glorie ist nicht so tief gestimmt, wie sonst, er hat einen helleren Glanz und das Bild in feiner ganzen Erfcheinung etwas ungemein Zartes und Lichtes.

Vergleicht man Murillo auf diesem Höhepunkte seiner Kunst mit den großen Malern der italienischen Blütheperiode, wie gewaltig erscheint gerade hier die Verschiedenheit! Was diese Meister innerlich mit der Antike verband, von der die ganze national-foanische Kunst durch die ungeheuerste Klust getrennt blieb, kann nicht lebhafter, als bei diesem Vergleich, empfunden werden. an den Affekt, welcher die Malerei des restaurirten Katholicismus beherrscht, finden sich bei den großen italienischen Meistern höchst selten. Rafael berührt das Gebiet dieser Empfindung eigentlich nur in dem Christus der Transfiguration; aber auch dieser Christus, welcher, der höchsten Geisteswonne hingegeben, so ruhevoll feierlich aufschwebt, wie unendlich ist er in seiner stillen Größe von allen Idealen jener aufgeregten Malerei verschieden! Die begeisterte Erhebung des Gefühls, wie sie Rafael in der Gestalt der heiligen Cäcilie schildert, ist von einem tiefen inneren Genügen begleitet, sie hat nichts von ekstatischer Erregung; der Affekt, welcher die Madonnen Murillo's bewegt, wäre in diefer klaren, in fich befriedigten Welt klaffischer Schönheit ein völlig fremder Klang. Es ift wahr, begiebt man sich ganz unter die Gewalt dieser Schönheit, so kann in jener fpätgeborenen romantischen Kunst selbst diejenige Form des Affekts, die nicht leeren Extremen verfallt, wie bloße Gefühlsüberreizung und geistige Ueberspannung erscheinen. Und doch ist nicht weniger wahr; es werden in den ekstatischen Schilderungen dieser Kunst Töne angeschlagen, die im menschlichen Gesühl dauernd mächtigen Widerklang finden. Von den kirchlich dogmatischen Vorausfetzungen abgelöft, was ift die Empfindung, die in den Conceptionen zum Ausdruck kommt, anderes, als jene höchfte Leidenfehaft einer geiftig finnlichen Liebe, in der wir das Walten einer göttlichen Kraft verehren dürfen, auch wenn wir jene mythisch religiösen Vorstellungen gänzlich sallen lassen.

Freilich ist felbst bei Murillo zu erkennen, wie leicht die Gesühlsweise des restaurirten Katholicismus in Gesahr kam, innerlich geradezu unwahr zu werden. Der phantastisch mystische Glaube verlor auch bei ihm zuweilen seine Krast, fo dafs die Empfindung nur noch wie künstlich erregt erscheint und ihr Ausdruck ctwas Forcirtes hat. War Murillo in den rein naturalistischen Schilderungen, in allen genreartigen Bildern von bewunderungswürdiger Wahrheit, wußte er in vielen bedeutenden Werken ein echt religiöfes Empfinden auf das ergreifendste auszusprechen, so ward er gerade im höchsten Gebiet seiner Darstellungen, bei den Madonnen der Conceptionen, nicht selten zu einem solchen affektirten Ausdruck verleitet. Die Bewegung der Madonnengestalt und namentlich die Haltung der über der Brust gekreuzten Hände hat mitunter etwas Geziertes. An die Stelle des Ernstes, der viele seiner religiösen Bilder so bedeutend macht, tritt zuweilen ersichtlich genug ein Spielen mit der Empfindung, in das sich die Romantik in ihren verschiedenartigen geschichtlichen Gestaltungen immer bald mehr, bald weniger verlor. Man wird daran erinnert, dass jene Zeit der religiösen Ekstasen dieselbe war, in der sich die sogenannte »dévotion aisée«, das System jener leichten . Bufsen und Sühnungen ausbildete, denen fich namentlich das weibliche Gemüth fo gern mit einer Art Gefühlsschwelgerei hingab. Der weltliche Zug, welcher der Religiofität der Zeit innewohnte, machte fich auch infofern geltend, als in gewiffer Weife die Formen der Weltfitte auf das Ceremoniell der Religionsübung und von da auf die Darstellung der heiligen Figuren übergingen. Etwas von diesem conventionellen Wefen wird man auch in einigen Bildern Murillo's wahrnehmen können, wie in dem Gemälde des Museo Provincial zu Sevilla »San Pedro Nolasco und die Virgen de la Mercede, wo sich die Madonna, eine aristokratisch seine und anmuthige Gestalt, dem Heiligen mit einer gewissen Förmlichkeit der Geberde entgegen neigt, während dieser, ein Jüngling von echt spanischem Typus, in vornehmer Kleidung verehrend vor ihr kniet, wie ein Ritter vor feiner Dame. Auch das Christuskind, wo ein erhöhter Ausdruck desselben beabsichtigt ist, bekommt in der Haltung zuweilen etwas von dieser ceremoniellen Art. Es ist noch nicht das Etikettenmäßige der im damaligen Italien befonders häufigen kirchlichen Darstellungen, wo die heiligen Figuren sich ganz mit dem Anstand, der Tournure der feinen Welt bewegen, aber es streift doch daran. Trug im goldenen Zeitalter der italienischen Malerei der Idealismus in Form und Empfindung den höchsten Zauber schöner Natürlichkeit, so sehen wir hier im Bereich naturalistischer Darstellungsformen die Empfindung fast schon unnatürlicher Verbildung verfallen. Diesem Verhängnis konnte auch ein so wahrhafter Künstler, wie Murillo, nicht entgehen.

Aus den fpärlichen Nachrichten über das Leben Murillo's, das gleichmäßig und ohne befonders merkwürdige Ereigniffe verlief, ift nur weniges nachzuholen. Bald nachdem er von feiner Studienreife nach Madrid in die Vaterstadt zurückgekehrt und hier zu Anschen gelangt war, vermählte er sich mit Doña Beatriz de

Cabrera y Sotomayor, der Tochter einer wohlhabenden Familie in Pilas (1648). Der streng katholische Geist, von dem seine Werke ein so beredtes Zeugniss geben, war offenbar auch im Hause des Künstlers herrschend. Seine beiden Söhne, Caspar Estéban und Gabriel, von denen der ältere (1661 geboren) sich eine Zeit lang der Malerei gewidmet hatte, wurden Ordensgeistliche, seine Tochter Francisca trat 1675 in das Kloster der Madre de Dios zu Sevilla. Er selbst gehörte seit 1665 einer Laienbrüderschaft an, der Hermandad de la Caridad, für deren Hospital er die erwähnten Gemälde der hl. Elifabeth, des Mofes in der Wüste und eine Reihe andrer Bilder malte, deren Gegenstände auf den mildthätigen Zweck der Brüderschaft Bezug haben, 24) Die Schüler, die er in großer Zahl um sich versammelte, wusste er dauernd an sich zu sesseln und mehrere derselben gehörten, wie Pedro Villavicencio, zu seinen nächsten Freunden. Der Eiferfucht gehäffiger Nebenbuhler begegnete er mit kluger Mäßigung, und es gelang ihm, trotz der Hindernisse, die ihm seine ränkesuchtigen Gegner. Herrera der Jüngere und Valdes Leal in die Wege legten, 1660 eine öffentliche Akademie in Sevilla zu gründen, die er felbst eine Zeit lang allein dirigirte. Später zog er sich, wie es scheint, durch die unausgesetzten Intriguen Leal's ermüdet, von der Anstalt zurück und beschränkte seine Unterweisungen auf den Kreis von Schülern, die in seiner Werkstatt arbeiteten. Nur einmal seit seiner Wanderung nach Madrid und nur auf kurze Zeit hat er Sevilla verlaffen, zu Anfang des Jahres 1680, wo er nach Cadiz reiste, um in der dortigen Kirche der Kapuziner ein Altargemälde auszuführen, das er dem Orden sehon seit lange versprochen. Einen beträchtlichen Theil des Bildes, das die Vermählung der hl. Katharina darstellt, die anmuthige Mittelgruppe, hatte er bereits vollendet, als er durch eine plötzliche Erkrankung - Einige fagen, infolge eines gefährlichen Sturzes vom Malergerüft - genöthigt war, die Arbeit aufzugeben. Sein Schüler Meneses Osorio führte sie zu Ende. In Sevilla, wohin er alsbald zurückkehrte, verschlimmerte fich sein Leiden; schon zu schwach um den Pinsel zu sühren, besuchte er noch häufig, wie berichtet wird, die Kirche Santa Cruz, in deren Nähe er wohnte und verweilte hier oft Stunden lang vor der berühmten Kreuzabnahme von Pedro Campaña, einem ergreifenden, tief empfundenen Gemälde, das er befonders hoch hielt. Eines Abends, erzählt man, als er ungewöhnlich lange blieb, näherte sich ihm der Sakristan mit der Frage: Worauf wartet ihr? der Angelus ist geläutet. Ich warte, erwiderte Murillo, bis diese heiligen Männer unsern Herrn vom Kreuze genommen. - Als er fühlte, daß feine Stunde gekommen war, rief er den Notar Antonio Guerrero zu fich und begann, ihm feinen letzten Willen zu dictiren; aber der Tod schlos ihm die Lippen, noch ehe er damit völlig geendet. Sein Testament, das in der Originalschrift im städtischen Archiv zu Sevilla aufbewahrt wird, ist ein Zeugniss der ruhigen Klarheit des Geistes, die ihn bis zum letzten Athemzug nicht verließ und ihn befähigte, im Angesicht des Todes auch die kleinsten irdischen Angelegenheiten mit gelassener Sorgfalt zu Nachdem er am Beginn des Testaments das katholische Glaubensbekenntnis abgelegt, bestimmt er die Kirche Santa Cruz zu seiner Begräbnissstätte, regelt mit gewissenhafter Genauigkeit eine lange Reihe geschäftlicher Dinge, bedenkt die Wirthschafterin, die ihm nach dem Tode der Gattin das Hauswesen

geführt, mit einem Vermächtnis und ernennt seine Freunde Don Justino Neve und Don Pedro Villavicencio zu Vollstreckern seines letzten Willens, seine Söhne, von denen der ältere damals in Amerika lebte, zu seinen Universalerben. Der Notar hat dem Testament solgende Bemerkung beigesetzt: "In der Stadt Sevilla, am 3. April 1682, gegen 5 Uhr Nachmittags, ward ich gerusen, um das Testament Bartolomé Murillo's, Malers und Bürgers dieser Stadt, entgegenzunehmen,



Engelgruppe aus der «Madonna mit dem hl, Bernhard». Mufeo del Prado in Madrid,

und als ich in der Niederschrift desselben bis zu dem auf die Erben bezüglichen Punkte gekommen und ihn nach den Namen des oberwähnten Don Gaspar Esteban Murillo, seines Sohnes, gestragt und er diesen Namen und den seines alteren Sohnes genannt, gewahrte ich, dass er starb und als ich ihn, der Ordnung gemäs, noch gestragt, ob er schon ein anderes Testament gemacht, antwortete er nicht und war bald darauf verschieden."

Am folgenden Tage ward die irdifche Hulle des Künstlers nach der Kirche Santa Cruz gebracht und in der Kapelle der Familie Hernando de Jaen, der Dehne, Kassta & Kasstler, No. 86.

Kreuzabnahme Campaña's gegenüber, bestattet. Gegenwärtig ist von der Stelle seines Grabes, die eine Marmortasel mit der Inschrift "Vive moriturus" bezeichnete, keine Spur mehr erhalten. Die Kirche ward zur Zeit der sranzössischen Invasion völlig zerstört, und alle späteren Nachsorschungen nach den Gebeinen Murillo's blieben erfolglos. Das Gemälde Campaña's besindet sich jetzt in der Sacristia mayor der Kathedrale von Sevilla.

Die liebenswürdige Perfönlichkeit des Meisters, fagt Bermudez, war mit dem Charakter seiner Kunst im Einklang. Wären wir nur auf die dürstigen und öfters unzuverläffigen Mittheilungen feiner Biographen angewiefen, fo hätten wir von derfelben eine fehr unvollkommene Vorstellung. Zum Glück aber haben sich bessere Documente, als diese schriftlichen, erhalten, die Bildnisse des Künstlers. Eines derfelben, das als ein ausgezeichnetes Werk von des Künstlers eigener Hand gerühmt wird, befindet sich in der Sammlung des Lord Stanley in London, ein zweites, die Kopie eines verschollenen Originals, eine vorzügliche Arbeit feines Schülers Miguel de Tobar, im Mufeo del Prado zu Madrid. 25) Die großen fchön entwickelten Gesichtsformen, in denen sich sofort eine geniale Begabung, ein reiches und mächtiges Naturell ankündigt, zeigen im Ausdruck eine eigenthümliche Mischung von Krast und Weichheit, von Ernst und Milde, aus den fchwarzen leuchtenden Augen mit dem durchdringenden Blick spricht ebenso fehr ein leidenschaftliches Gefühlsleben, wie die scharfe Beobachtungsgabe des Künstlers, die glühende Farbenempfindung des Malers. Der Typus des Kopfes, die bräunliche Gesichtsfarbe, das dunkle Haar lassen den Südländer nicht verkennen, und der ganze physiognomische Eindruck stimmt mit der Vorstellung überein, die wir uns von dem Wesen eines Künstlers machen, in dessen Schöpfungen der kräftigste Naturalismus mit einer bis zur Schwärmerei gesteigerten Phantafie Hand in Hand ging.

Jeder bedeutende Künstler darf verlangen, dass er zunächst und vor allem nur nach fich felbst beurtheilt werde, nach dem Ideal feines Wollens, nach dem Charakter der Aufgaben, welche seine geschichtliche Stellung ihm anwies. Von diesem Gesichtspunkt ist Murillo des höchsten Preises wurdig. Was seine Zeit und seine individuelle Natur auszusprechen ihm ausgaben, hat er in künstlerisch vollkommener und typischer Weise zum Ausdruck gebracht, und als echtes und lauteres Genie, das feinem Wefen nach mit der Wahrheit verschwistert ist, in den geschichtlich und individuell beschränkten Formen seiner Kunst oft rein und glänzend einen Gehalt von unbeschränkter Bedeutung an's Licht gestellt, in Schöpfungen, deren Wirkung unabhängig ist von den geschichtlichen Bedingungen ihrer Entstehung, von denen wir uns innerlich getroffen fühlen, obsehon die Vorstellungen, aus denen sie hervorgingen, längst die Bedeutung verloren haben, die sie für den Künstler und sein Jahrhundert hatten. Neben streng naturalistischen Werken von hoher Vollendung und kirchlichen Bildern, deren genreartiger Charakter eine rein menschliche Auffassung zulässt, stehen religiöse Gemälde jener höheren Ordnung, welche Vorstellungen des katholischen Mythus in Formen zum Ausdruck bringen, die noch für uns eine ergreifende Symbolik besitzen. Freilich sehlt es unter Murillo's Werken auch nicht an folchen, in denen er ganz nur als Sohn feiner Zeit erscheint, als das Product eines Zeitalters, dessen Anschauungen uns

fremdartig find, von dessen reactionärer Geistesrichtung man sagen kann, dass sie mit allem, was Gewaltsames und Erzwungenes in ihr lag, in der Geschichte der allgemeinen Geistesentwicklung fast nur den Charakter einer Episode hatte. Künstlerisch und historisch werden auch solche Werke auf's Höchste interessiren können, aber einer unmittelbaren Wirkung find fie verlustig gegangen.

Die Schätzung Murillo's und der spanischen Malerei überhaupt ist in Deutschland ziemlich neuen Datums. Bei deutschen Autoren des vorigen Jahrhunderts find mit Ausnahme einiger Aeufserungen von Rafael Mengs, der längere Zeit am Madrider Hose lebte, kaum irgend welche bemerkenswerthe Urtheile über spanische Malerei zu finden.26) Von Werken derfelben waren nur fehr wenige nach Deutschland gekommen, und die Richtung, welche hier die künstlerischen Interessen seit Winckelmann's Auftreten nahmen, war den Tendenzen der spanischen Malerei so fernliegend, als möglich. Als Fiorillo 1806 eine Geschichte derselben - in der Hauptsache nur einen Auszug aus Bermudez - veröffentlichte, konnte er in der Einleitung mit Recht behaupten, dass er dem deutschen Publikum etwas Neues biete.27) Erst feit dem Beginn der Romantik und während ihrer zunehmenden Herrschaft in der deutschen Literatur ward, gleichzeitig mit dem Studium der spanischen Dichtung, auch das Interesse für die spanische Kunst lebendig. Friedrich Schlegel hat in seiner Zeitschrift Europa zuerst mit lebhasten Worten auf die Bedeutung Murillo's hingewiesen, indem er ihn mit Coreggio verglich und seine koloristische Eigenthümlichkeit als'eine musikalische Richtung der Malerei charakterifirte. Obschon das Gemälde, auf das er sich dabei hauptsächlich bezog, nur eine Copie nach Murillo, ein Werk aus seiner Schule ist, hat Schlegel nach diesem Bilde den künstlerischen Charakter des Meisters im Allgemeinen doch sehr treffend bezeichnet und mit seinem Instinkte herausgesühlt, was darin der Geistesrichtung der neuen Romantik Verwandtes lag.25) Später hat Kugler in seiner Geschichte der Malerei, die ja zum Theil noch unter den Nachwirkungen der Romantik entstand, eine zusammensassende Schilderung der spanischen Schule gegeben, in welcher die historische Beurtheilung Murillo's im Ganzen die nämliche ift, die noch heute Giltigkeit hat. Wie in so vielen andern Fällen, hat auch hier die Romantik das Verdienst gehabt, die geschichtliche Forschung anzuregen aus einem Gebiete, das ihr bis dahin fast gänzlich verschlossen war. Dann haben in der deutschen kunstgeschichtlichen Literatur namentlich Passavant und Waagen der spanischen Malerei ihre Ausmerksamkeit zugewandt29), und neuerdings hat sich auch in Künstlerkreifen, im Zusammenhang mit der wachsenden koloristischen Richtung der modernen Malerei, das Interesse für die spanische Schule, besonders für Murillo weit verbreitet.

Die entschiedenste, meist enthusiastische Bewunderung hat Murillo bei den Franzofen gefunden, deren lebhafte Empfänglichkeit für die koloristischen Reize der Malerei sich darin ebenso sehr zu erkennen giebt, wie die Verwandtschast ihres romanischen Naturells mit der Empfindungsweise des spanischen Meisters. Unter den französischen Autoren, die sich in neuerer Zeit vorzugsweise mit der spanischen Kunst beschäftigten, sind besonders Al. de Laborde, Viardot, Ch. Blanc, Thoré und Paul Lefort zu nennen. In England hat fich namentlich W. Stirling durch feine Arbeiten über spanische Malerei Verdienste erworben. 30)

Die rein malerischen Vorzüge Murillo's, für welche die Franzosen ohne Zweisel das intimfte Verständnifs besitzen, die staunenswerthe Kraft der koloristischen Inspiration, auf der vor allem seine künstlerische Bedeutung beruht, sichern ihm für alle Zeit einen Platz unter den Meistern ersten Ranges. Er bezeichnet einen glänzenden Höhepunkt in der geschichtlichen Entwickelung der Malerei. Die Grenzen ihres Gebietes hat er mit fchöpferischem Geiste erweitert, ihre Ausdrucksformen mit einem neuen malerischen Typus, einem neuen, durchaus eigenartigen koloristischen Stil bereichert. Vergleicht man ihn mit den Venetianern, die auf die gefammte spanische Schule einen so wesentlichen Einfluss hatten, so tritt bei ihm als unterscheidendes Merkmal vor allem die entschiedene Ausbildung des koloristischen Stimmungselements hervor, jene eigenthümliche, wesentlich auf der Kunst des Helldunkels beruhende Behandlung der Farbe, durch die sie bis zu gewissem Grade zum felbständigen Träger einer bestimmten subjectiven Empfindung wird. Die Pracht, Fülle, Kraft und Reinheit der Lokaltöne, wie sie Tizian's und Paul Veronese's Gemälden eigen ist, zeigt sich bei Murillo nicht; der objectiven Farbenklarheit dieser großen Koloristen gegenüber erscheint in den originellsten Werken desselben die Farbe überall in den Modificationen des Helldunkels als der bestimmte Ausdruck einer eigenthümlichen Phantasiestimmung und erinnert in dieser Beziehung, wie bemerkt, an Rembrandt. Im Kolorit der rein naturalistischen Werke steht Murillo den Niederländern sehr nahe, wenn er auch mit der Mächtigkeit der Rubens'schen Farbe nirgends hat rivalisiren wollen. Ihrer Leuchtkraft und pulsirenden Lebensfülle gegenüber hat die Carnation bei Murillo immer etwas eigenthümlich Gedämpftes. Wie er in der Formenbehandlung zwischen den Niederländern und Italienern, zwischen nordischer Derbheit und italienischer Schönheit, gewifsermafsen die Mitte hält, fo hat er auch als Kolorist eine Mittelstellung zwischen beiden. Was die Weise seines Vortrags betrifft, so ist sie in den Hauptwerken der Pinselführung der Venetianer näher verwandt, als der der Niederländer. Trotz der breiten und lockeren Behandlung, läfst die Farbenfläche das technische Versahren doch kaum oder nur wenig sichtbar werden; von der Bravour des Rubens'schen Pinsels überall sehr verschieden, geht der Vortrag Murillo's bisweilen fogar bis zu jener weichsten Verschmelzung der Farbenmassen, in der sich die Virtuosität der Behandlung gleichsam verbirgt,

Die Schule Murillo's, die, so lange er lebte, in bedeutender Blüthe stand, verfiel nach seinem Tode sehr rasch, mit ihr die gesammte spanische Malerei. Die
Glanzperiode derselben hatte sich ohne die Voraussetzung einer großen nationalen
Kunstüberlieserung sast plötzlich entwickelt, sie ist sast ebenso schnell erloschen.
Die zwei Jahrhunderte vor dieser Blütheepoche waren eine Zeit der Abhängigkeit
von fremden Schulen, die Zeit nachher eine Zeit des Versalls. Die großen spanischen Maler waren gewissermaßen Emporkömmlinge, die nicht von der Macht
einer vieljährigen Tradition getragen wurden, ein Herrschergeschlecht ohne Vorsasten welches denn auch keine Descendenten gehabt hat.

Anmerkungen.

- 1) Die Kathedralen von Burgos und Barcelona entstanden im 13. Jahrhundert, wahrend der höchsten B\u00e4theen B\u00e4theen Stils, die Kathedrale von Sevilla im Verlauf des 15. Jahrhunderts, als die Herrschaft der Araber auf Granada beschr\u00e4nkt war und ihre Baukunst unter der Regierung Muley Abu-l'-hasan's nur noch eine \u00fcppige Nachb\u00e4theet trieb.
- S. Geschichte der altniederländischen Malerei von Crowe und Cavalcaselle. Deutsche Original-Ausgabe, bearbeitet von A. Springer. S. 402.
- 3) Diefer Retablo, dessen Hauptbild Mariä Reinigung darstellt, ist mit der Jahreszahl 1553 bezeichnet. Ein frührers Gemälde desselben Künstlers (vom Jahre 1548), die Kreuzabnahme in der Kathedrale von Sevilla, die im Text S. 32 erwähnt wird, hat in der Composition, wie Passavant und Waagen bemerken, einige Achnlichkeit mit dem Marcanton'schen Stich der Kreuzabnahme nach Rasael. In der Durchführung und namentlich in dem krästigen Colorit hat das Bild noch viel Niederländisches. Vergl. des Versasserstell in den Jahrbüchern für Kunstwissenschaft, herausgegeben von A. v. Zahn: Gemälde in Spanien etc. 5. Jahrgang, Heft III.
- 4) Ob er den Namen Murillo von väterlicher oder mütterlicher Seite erhielt das letztere wäre mit damaliger Sitte nicht im Widerspruche - bleibt ungewiss. Nach Bermudez (f. Anm. 5) hiefs eine grofsväterliche Verwandte des Künstlers Elvira Murillo; von der Tante desselben, Anna Murillo, die mit seinem Vormund Lagarès verheirathet war, ist nicht bekannt, ob sie eine Schwester seines Vaters oder seiner Mutter gewesen. In einem Document, das sich auf den Eintritt des Künstlers in die Hermandad de la Caridad bezieht, heisst er der Sohn des Gaspar Esteban und der Donna Maria de Murillo. In den Sterberegistern der Kirche S. Maria Magdalena in Sevilla wird die Mutter des Künstlers mit dem Namen Maria Perez aufgeführt, in einem andern Register derselben Kirche mit dem Namen Maria Murillo. Nach einem geneologischen Document im Archiv der Kathedrale von Sevilla, dessen Angaben wahrscheinlich die richtigen sind, kommt der Name Murillo nur in der väterlichen Familie vor. Sich selbst nennt der Künftler in den Unterschriften verschiedener Documente bald Bartolomé Estéban, bald Bartolomé Morillo, Murillo oder Bartholomé Estéban Murillo. S. Tubino. Murillo, su época, su vida, sus cuadros. Sevilla. 1864. S. 43-46.
 - 5) Bermudez, Diccionario de artistas españoles, Sevilla 1800.

- Vergl. Gazette des Beaux-Arts, 2. Per. XI. S. 40. (Murillo et ses élèves, von Paul Lefort).
- 7) Außer diefen drei Bildern, "zwei Knaben beim Melonenschmaus", "drei Knaben beim Würfelspiel", "zwei Knaben mit Melone und Traube", bestitzt die Münchener Pinakothek noch zwei Genrebilder von Murillo, "zwei Mädchen, Geld zählend", "Eine Alte, die einen Jungen fäubert", die jenen drei an Kraft und Lebendigkeit der Durchführung nicht ganz gleich kommen. Ein sechstes Gemälde "vier andalusische Gassenjungen", das in den frühern Katalogen der Pinakothek dem Murillo, in dem Marggraffschen Katalog dem Villavicencio zugeschrieben wird, ist nach Mündler eine Arbeit von Govaert Flinck (Recensionen und Mittheilungen. IV. Jahrgang, S. 306).
 - 8) S. Hegel's Vorlesungen über die Aesthetik. 1842. I. S. 214.
- 9) Pacheco, Arte de la l'intura. Sevilla. 1649. In der Verfallzeit der ſpanichen Malerei ſchrieb Fray Juan de Ayala ſcinen "Pictor Chriftianus eruditus" (Madrid, 1730). Ueberſetzt von Dr. L. de Duran: El Pintor Chriftiano y erudito. Madrid 1782.
 - 10) Tubino, a. a. O. S. 165.
- 11) Gestochen ist das Gemälde von Raphael Esteve, einem spanischen Stecher; der Stich (1839 publicirt) gibt die Totalwirkung des Bildes, den Estekt der Lichtund Schattenmassen nicht ganz richtig wieder; dem Original gegenüber, auf dem die Gruppen aus dem Helldunkel des Hintergrunds massig hervortreten, erscheint die Reproduction mit dem lichteren Grund etwas kahl. In der "Speisung der 5000", die im Hospital de la Caridad das Gegenstück zu diesem Gemälde bildet, hat Murillo eine noch frappantere Massenwirkung erzielt. "Wenn Christus", sagt Thoré, "5000 mit 5 Broden und 2 Fischen gespeist, so hat der Künstler auch ein Wunder verrichtet, indem er 5000 Menschen auf einer 25 Fuß großen Fläche malte." (S. Anm. 30.) Die in der weiten Landschaft des Hintergrunds gelagerten Gruppen machen in der That den Eindruck einer unüberschbaren Menge.
 - 12) Burckhardt, Cicerone. 3. Aufl. S. 1015.
- 12°) "Abraham und die 3 Engel", urſprünglich im Hoſpital de la Caridad in Sevilla, jetzt in London, Sutherland Stafford Houſe (f. Anm. 14). — "Der Segen Ifaak's", in der Ermitage zu St. Petersburg; ebenda eine andre altteſtamentliche Darſtellung Murillos: "Die Jacobsleiter."
- 13) Tubino, a. a. O. S. 167. Früher befand fich die "Erziehung der Maria" im Mufeo Nacional zu Madrid.
- 14) Die bedeutendsten Gemälde Murillo's, die der Marschall Soult bei den spanischen Feldzügen nach Frankreich enssuherte, sind solgende: Die Conception aus der Kirche de los Venerables in Sevilla (1835 gelangte sie in die Privatsammlung Soult's, 1852 in's Louvre), die beiden Medios puntos (1814 nach Spanien zurückgebracht); aus dem Hospital de la Caridad in Sevilla: Die hl. Elisabeth (1814 an Spanien zurückgegeben), Abraham und die 3 Engel (seit 1852 in London, Sutherland Stafsord House), Christus den Lahmen am Teiche Bethesda heilend (seit 1852 in London, im Besitz George Tomline's), Besreiung Petri aus dem Gesängnis sin der Ermitage zu St. Petersburg). Geblieben waren in dem

genannten Hofpital die noch jetzt daselbst besindlichen Bilder: Moses in der Wüste, die Speisung der 5000 und San Juan de Dios.

- 15) Die Kirche Sta. Maria Maggiore in Rom (Basslica Liberiana), im 4. Jahrhundert gegründet, im 5. Jahrhundert umgebaut. Der Platz, auf dem sie steht, ward nach der Legende durch einen Schneefall am 5. August bezeichnet.
 - 16) Gazette des Beaux-Arts, 2. Per. XI. S. 183.
- 17) Vergl, Görres' Myftik, Fr. v. Baader's gef. Werke. Bd. IV ("Vierzig Sätze der religiöfen Erotik" und Achnliches).
- 18) Schriften der hl. Therefa von Jefu, herausgeg. von Gallus Schwab. Salzburg. 1831.
- 19) Eine Gestalt von ergreisendem Ausdruck und außerordentlicher Gediegenheit der Durchführung ist der hl. Rodriguez in der Dresdner Galerie.
- 20) Eine andre Darstellung des hl. Antonius mit dem Christuskind gehört zu den vorzüglichsten Gemälden des Berliner Museums.
- 21) Die Figur des Antonius wurde im Jahre 1874 aus dem Gemälde herausgefchnitten und geftohlen; zu Anfang des folgenden Jahres wurden die Diebe in New-York, als fie ihre Beute verkaufen wollten, aufgegriffen und das geraubte Stück, leider stark beschädigt, nach Sevilla zurückgebracht.
- 22) Die Aureole, welche in der Madonna di Fuligno die auf lichtem Gewölk sitzende Gruppe der Jungfrau und des Kindes in Form einer Goldscheibe umgibt, hat nur symbolischen Charakter.
- 23) S. Lateinische Sequenzen des Mittelalters, herausgegeben von Joseph Kehrein. Mainz. 1873. S. 142. In der hier (unter No. 122) ausgeführten Sequenz "De immacultat conceptione beatae Mariae" beginnt die zweite Strophe: Hie est parvus nobis datus Ex intacta matre natus Agnus pastor ovium —, die dritte: Die, Maria, quando scisti Te electam matrem Christi; die vierte: Die, Maria, quid sensisti cum es facta mater Christi? u. s. f. f. Hier ist sonach unter der conceptio die Empfängnis Christi verstanden.
 - 24) S. Anm. 14.
- 25) Hinsichtlich des vorzüglichen Selbstbildnisses des Künstlers im Besitz des Lord Stanley vergl. W. Burger "Trésors d'art en Angleterre." Ein zweites Porträt Murillo's in der Galerie Standish bezeichnet Burger als ein untergeordnetes Schulbild. Andere Selbstbildnisse des Künstlers sind gestochen von Richard Collin (Bart. Morillus, Hisp. se ipsum depingens etc. 1682), Calamatta, Alegre und Blanchard.
 - 26) Mengs. Opere, ed. Fea. p. 308.
 - 27) Fiorillo, Geschichte der zeichnenden Künste, Bd. IV. Göttingen 1806.
- 28) S. Friedrich Schlegel's gesammelte Werke, Bd. VI. 67 ff. (Briese aus Paris in den Jahren 1802—1805, Zeitschr. Europa). Das Bild, welches hier am aussührlichsten besprochen wird, ist die Vision des hl. Augustin, eine Copie nach Murillo, die damals zur Sammlung Lucien Bonaparte's gehörte und sich jetzt im Louvre besindet.
- 29) Paffavant, die chriftliche Kunst in Spanien. Leipzig. 1853. Waagen, Kunstwerke und Künstler in England und Paris, passim; die Gemäldesammlung der Ermitage in Petersburg, p. 108 ff.; Jahrbücher für Kunstwissenschaft, heraus-

gegeben von A. v. Zahn, 1. und 2. Jahrgang (4 Auffätze über in Spanien vorhandene Gemälde etc.).

30) Al. de Laborde. Voyage pittoresque et historique de l'Espagne. Paris, 1820—1820. — Viardot. Les Musées d'Espagne etc. Paris. 1843; Espagne et Beaux-Arts. Paris 1866; Notices sur les principaux peintres en Espagne, Paris. 1839. — Ch. Blanc, Histoire des peintres de toutes les écoles. — Paul Lefort, Gazette des Beaux Arts, 2. Per. XI. und XII. — T. Thoré. (W. Burger.), Etudes sur la peinture espagnole. Galerie du Maréchal Soult. Revue de Paris. 1835. — W. Stirling. Annals of the Artists of Spain. London 1848.

LXXXVI. u. LXXXVII.

DIEGO VELAZQUEZ FRANCISCO GOYA

von

Hermann Lücke.

Druck von Fischer & Wittig in Leipzig.

Diego Velazquez.

Geb. 1599 in Sevilla, geft. 6. Aug. 1660 in Madrid.

Velazquez, neben Murillo der größte und berühmteste Meister der spanischen Malerei, hat in neuerer Zeit das künstlerische Interesse besonders lebhaft an sich gezogen; er steht mit seinem eminent realistlischen Charakter dem nodernen Geschmack um so näher, als er von den Einstlüssen derjenigen Geistesrichtung seiner Zeit, die uns stremd geworden, von der eigenthümlichen Sinnesweise des restauritten Katholicismuse, die sich in der damaligen spanischen Malerei so augenställig kundgab, in seinen Darstellungen völlig unberührt erscheint. Die Aeusserungen seiner künstlerischen Kraft sind in dieser Rücksicht vom Charakter seines Zeitalters unabhängig und eben deshalb einer unbedingten Wirkung sahig.

Diego Velazquez wurde 1599 in Sevilla geboren und am 6. Juni deffelben Jahres in der dortigen Kirche San Pedro getauft. Sein Vater hieß Juan Rodriguez de Silva, die Mutter Geronina Velazquez, daher der volle Name des Künftlers lautet: Diego Rodriguez de Silva y Velazquez; er felbft nannte fich, einer Sitte zufolge, die damals in Spanien nicht felten war, wie Murillo, gewöhnlich nach dem Namen der Mutter, der fo zum Träger feines Ruhmes geworden ift. Beide Eltern flammten aus adligen Familien, der Vater, der in Sevilla als Rechtsanwalt thätig war, vermuthlich aus einem portugiefifehen Gefehlecht. Velazquez, anfänglich, wie es feheint, zum Gelehrten bestimmt, hatte einen guten Schulunterricht hinter sich, als er seiner Neigung folgen und der Kunst sich widmen durfte.

Seine beiden Lehrmeister in der Malerei waren Herrera der Aeltere und Francisco Pacheco; aber nur vom ersteren lässt sich sagen, dass er auf die künstlerische Entwicklung seines Schülers Einflus gehabt. Herrera, ein Künstler von kraftvoller Originalität, hatte mit den Traditionen der italienissirenden Malerei, die seit Alexo Fernandes und Luis de Vargas in Sevilla herrschte, zuerst entschieden gebrochen; in seinen Werken war hier zuerst ein Stil von rein nationalem Gepräge und damit zugleich der naturalistische Zug des 17. Jahrhunderts in voller Stärke hervorgetreten. Die nervigen Gestalten seiner Bider haben echt spanische Physiognomie, seine Behandlungsweise ist von einer Derbheit und Kühnheit, die zu der glatten und schuchternen Manier jener früheren Richtung den entschiedensten Gegensatz bildet. Die Hestigkeit seines Charakters, sein rauhes und barsches

This ed by Google

Wesen war daran Schuld, dass die Schüler, die ihm in großer Zahl zuströmten, in der Regel nicht lange bei ihm aushielten. Auch Velazquez blieb nur kurze Zeit in seiner Schule, empfing aber hier ohne Zweisel für seine künstlerische Richtung die ersten entscheidenden Impulse; gleich am Beginn seiner Studien sah er sich auf den Weg gesührt, der seiner Begabung am meisten entsprach, der für die Entwicklung seiner kunstlerischen Individualität der gemäßesste war.

Pacheco, fein zweiter Lehrer, war in allen Stücken das gerade Gegentheil des alten Herrera, ein Mann von feiner literarischer Bildung, mehr Gelehrter als Kunftler, ein Anhänger der alten Sevillaner Malerschule, der immer auf die Muster der florentinisch-römischen Kunst zurückwies, auch dann noch, als die neue Richtung der Malerei in Sevilla schon sesten Boden gewonnen. Seine eigenen Bilder find nichts als kalte und nüchterne Nachahmungen des italienischen Stils. Literarisch war er vielsach beschäftigt; seine Schrift über die Malerei (Arte de la pintura, su antiguedad y grandezas), die fur uns noch in mancher Hinficht von historischem Interesse ist, stand lange Zeit in nicht geringem Ansehen. War für Velazquez, wie diefer ohne Zweifel rasch erkannte, in kunstlerischer Hinsicht bei Pacheco wenig zu profitiren, fo waren die mannigfachen Anregungen anderer Art, die er bei ihm und in feiner Umgebung fand, doch geeignet, ihn an das Atelier desselben zu sesseln. Mit der ganzen vornehmen und gebildeten Welt des damaligen Sevilla stand Pacheco in naher Beziehung; sein Bruder, der gelehrte Kanonikus, Rodrigo Caro, der Geschichtschreiber von Sevilla, die Dichter Francisco de Rioja und Gongora, welcher letztere fich damals öfters in Sevilla aufhielt, und andere hervorragende Männer der Wiffenschaft und Literatur waren im Hause des Malers viel gesehene Gäste; im Verkehr mit diesen Männern und in den ariflokratischen Kreisen, zu denen Velazquez durch Pacheco's Vermittlung Zutritt erhielt, gewann er frühzeitig jene mannigfaltige weltmännische Bildung, die für die weitere Gestaltung seines Lebens von wesentlicher Bedeutung war.

Mit dem Haufe l'acheco's follte ihn bald noch ein anderes, intimeres Intereffe verbinden. "Nach funfjähriger Lehrzeit", fagt Pacheco in feiner Schrift uber die Malerei 1), "verheirathete ich ihn mit meiner Tochter Doña Juana, wozu mich feine Tugend und Ehrenhaftigkeit und feine übrigen vortrefflichen Eigenfchaften bewogen, fowie die Hoffnungen, die fein großes Genie erweckte." Die Trauung fand am 23. April 1618 statt. Von Juana, die während eines Zeitraums von beinahe vierzig Jahren die treue Gefahrtin des Kunstlers war und ihn nur wenige Tage überlebte, kennen wir ein Bildnifs von der Hand des Velazquez, das einige Jahre nach ihrer Vermählung entstand und sich jetzt im Museo del Prado zu Madrid befindet; der Kopf ist ganz ins Profil gestellt und zeigt kräftige, nicht unbedeutende, etwas fcharfe Züge. Ein anderes Porträt derfelben aus späterer Zeit findet sich auf dem Familienbild des Künstlers in der kaiferlichen Gemäldegalerie zu Wien. Von den beiden Töchtern, die fie dem Gatten schenkte, Francisca und Ignacia, scheint die letztere in noch kindlichem Alter gestorben zu fein; die erstere verheirathete sich mit dem Maler Mazo Martinez, dem Lieblingsfchüler des Velazquez. Sonft finden wir über das private Dafein des Kunftlers nichts Naheres berichtet; aber jenes Bild der Wiener Galerie, das ihn im Kreife feiner Familie, feiner Kinder und Enkel darstellt, ist uns ein sprechendes Denkmal

feines glücklichen häuslichen Lebens. In feinem Charakter ist nichts, was auf die Möglichkeit verwickelter Schickfale deutet; er gehörte zu den klaren, ruhigen und flarken Naturen, die ohne leidenschaftliche Erregbarkeit sicher durchs Leben gehen, denen das Glück eine willige Dienerin ist.

Pacheco, der später als Velazquez Beruhmtheit erlangt hatte, seinen Ersolgen eine neidlose Bewunderung schenkte, war auf die Ehre, sein Lehrmeister zu heißen, gleichwohl fehr eiferfüchtig; er schreibt 2); "Ich habe ein volles Recht, denen entgegenzutreten, die diesen Ruhm sich beizulegen und mir dadurch die Krone meiner letzten Lebensjahre zu entreißen trachten. Mir scheint es keine Unehre für den Meister, von seinem Schüler übertroffen zu werden." Die Wahrheit ist, dass Velazquez im Atelier des gelehrten Pacheco, um die kunstlerischen Maximen desselben unbekümmert, den Anregungen des alten Herrera und seiner eigenen Neigung folgte, indem er fich das Studium der Natur zur Hauptaufgabe machte und fich vorfetzte, keinen Gegenstand zu zeichnen oder zu malen, den er nicht vor Augen hatte. Er nahm, wie Pacheco felbst erzählt, um stets ein Modell zur Hand zu haben, einen Bauerknaben in seinen Dienst, den er in der mannigsachsten Verschiedenheit des physiognomischen Ausdrucks, bald lachend, bald weinend, und in den verschiedensten Aktionen und Stellungen malte. Manche dieser Studien haben fich erhalten3); es fehlt ihnen noch die freie Lebendigkeit, das Spontane des Ausdrucks, aber fie laffen schon eine große Genauigkeit, Sorgfalt und Schärfe der Beobachtung erkennen.

In coloriftifcher Hinficht scheint sich Velazquez zunächst mit besonderer Vorliebe in Stillleben-Schilderungen, fogenannten "Bodegones", geübt zu haben. Diese
frühen, sehr sehren Bilder des Künstlers, von denen das im Museum von Valladolid besindliche als eines der besten bezeichnet wird, sind, nach Lesort's Bemerkung 9, ziemlich trocken und hart in der Behandlung, von einer, wie er
sich ausdrückt, zu buchstäblichen und minutiösen Genauigkeit in der Wiedergabe der Dinge; alle Details sind mit gleicher Wichtigkeit behandelt, ein jedes
scharf accentuirt, keines dem andern untergordnet, die Localfarbe der Gegenstände
überall in harter Bestimmtheit, ohne Rücksscht auf die Einwirkungen des Lusttons,
ohne die Modificationen, die durch diese bedingt sind, wiedergegeben. Velazquez
erscheint hiernach in diesen frühesten malerischen Versuchen mit seinem Streben
nach unbedingter Wahrheit noch auf dem naiven Standpunkte, von welchem die
realistissiehe Richtung der Malerei überhaupt ihren Ausgang nahm.

Einen wichtigen Einfluß auf feine weitere Entwickelung pflegte man sonst der Luis Triftan von Toledo, einem Schüler El Greco's zuzuschreiben, namentlich in Hinscht des Colorits. Lefort bemerkt mit Recht, daß, wenn dieser tüchtige, aber nicht besonders hervorragende Meister auf Velazquez überhaupt einen Einfluß gehabt, ein folcher jedenfalls nicht in dieser frihen Periode stattgesunden, in welcher von den Arbeiten Tristan's in Sevilla noch nichts bekannt war. Der malerische Charakter der ersten bedeutenden Jugendwerke des Velazquez läst über die Einwirkungen, unter welchen sie entstanden, keinen Zweisel. Außer des alten Herrera und vielleicht auch Zurbaran's Einsluß macht sich in denselben vor Altem der des Ribera bemerklich, von dem man damals in Sevilla nicht wenige Gemalde sehen konnte und dessen Einsluß auch in den Jugendarbeiten

Murillo's fo entschieden hervortritt. Von Velazquez' Bildern aus dieser Epoche ist die Anbetung der Könige im Museo del Prado zu Madrid mit der Jahreszahl 1619 bezeichnet; ungefähr gleichzeitig entstand die in der Londoner Nationalgalerie befindliche Anbetung der Hirten, ein Werk, das fo völlig im Stil Ribera's behandelt ift, dafs es von Manchen für die Kopie eines Gemäldes des Letzteren gehalten wurde. Um dieselbe Zeit endlich malte Velazquez das unter dem Titel «El Aguador de Sevilla» («der Wafferträger von Sevilla») bekannte Bild, welches Ferdinand VII. an Wellington schenkte (noch jetzt im Besitz der Nachkommen des Letzteren, zu Apsley House in London); die Hauptfigur des Bildes, ein hagerer Mann mit scharf geschnittenem Profil, der an zwei Knaben ein paar Gläser Wasser verkauft und diefes Geschäft mit dem Ernst und der Würde eines Granden verrichtet, ist eine unvergleichlich charakteristische Gestalt aus dem spanischen Volks-Neben der Energie und naturalistischen Derbheit der Charakteristik ist diesen Bildern in spezifisch malcrischer Hinsicht besonders eine scharfe, oft grelle Kontrastirung der Licht- und Schattenmassen eigenthümlich, die den Zweck hat, den frappanten Schein des Körperlichen hervorzubringen, eine Eigenthumlichkeit, welche den Einfluss Ribera's vornehmlich erkennen lässt. Im Ganzen hat die farbige Wirkung diefer Bilder noch etwas Hartes und Düfteres; doch zeigen fie fchon gewisse feinere Nuancen des Colorits, die der Palette der Meister, nach denen Velazquez sich bildete, fremd waren, Farbentöne, die er der Natur mit dem ihm felbst eigenthümlichen coloristischen Scharfblick abgelauscht hatte.

Velazquez war drei und zwanzig Jahre alt und hatte fich in Sevilla schon einen angesehenen Namen gemacht, als er seine Vaterstadt zum ersten Male verliefs. Was fich ihm hier an künstlerischen Bildungsmitteln geboten, hatte er völlig ausgenutzt, es verlangte ihn nach neuen Anregungen und einem weiteren Schauplatz feiner Thätigkeit. Im April 1622 reifte er, von feinem Diener, dem Mulatten Pareja begleitet, und mit verschiedenen Empschlungsschreiben Pacheco's verschen, nach Madrid, wo er bei Luis und Melchor de Alcazar, zwei Edelleuten von Sevilla, und befonders bei Don Fonfeca, einem damals viel genannten und einflußreichen Kunstmäcen, gastliche Aufnahme fand. Der Letztere wusste den Herzog von Olivares, den allmächtigen Minister Philipp's IV., für den jungen Künstler zu interessiren, verschaffte ihm Zutritt zu den königlichen Gemäldesammlungen und war sogar bemüht, den König zu bestimmen, sich von ihm porträtiren zu lassen, doch stiefs diese Absicht jetzt noch auf Hindernisse. Für Pacheco, der die Porträts berühmter Zeitgenoffen fammelte, malte Velazquez während feines damaligen Aufenthaltes in Madrid das Bildnifs des Dichters Gongora (jetzt im Museo del Prado zu Madrid), das in der Behandlungsweife den vorher genannten Werken noch ziemlich nahe steht und, wie diese, noch die Anstrengungen des Künstlers, der Darstellungsmittel Herr zu werden, erkennen läfst.

Bald nachdem Velazquez nach Sevilla zuruckgekehrt war, erhielt er, zu Anfang des Jahres 1623, durch Fonseca's Vermittelung vom Herzog von Olivares einen Brief, der ihn einlud, wieder nach Madrid zu kommen. Er begab fich alsbald auf die Reife, dies Mal von Pacheco begleitet, und war in Madrid kaum angelangt, als er daran ging, das Porträt Fonfeca's zu malen. Diefes Bild machte fein Glück. Gleich nachdem es vollendet war, ward es dem König

gezeigt, dem es fo fehr gefiel, dafs er fofort beschlofs, Velazquez in feinen Dienft zu nehmen; das hierauf bezügliche Dekret, worin dem Künftler zugleich ein monatlicher Gehalt von 50 Dukaten beftimmt wurde, datirt vom 23. April 1623,

Im Charakter Philipp's IV. ift das Intereffe für Kunft und Literatur die hervorstechendste Eigenschaft. Wie Spanien unter seiner vierundvierzigjährigen Regierung politisch in immer tieseren Verfall gerieth, wie die ehrgeizige und gewiffenlose Politik des Herzogs von Olivares, dem der König während einer Jangen Reihe von Jahren die Leitung der Staatsgeschäfte mit größter Sorglofigkeit überliefs, die Kräfte des Landes erschöpfte und die wichtigsten Theile der großen Monarchie in den Zustand einer fortwahrenden Empörung versetzte, ift genugfam bekannt. Der König, um die Verwirrungen, die in feinem weiten Reiche herrschten, wenig bekummert, ging seinen Liebhabereien nach, er vermehrte feine Kunftfammlungen mit koftbaren Schätzen⁵), verkehrte mit Künftlern und Gelehrten, verwendete große Summen auf die Pflege des Theaters, das damals in Spanien den Höhepunkt seiner Entwickelung erreichte, versuchte sich als Dichter in Theaterstücken 6) und veranstaltete auf seiner Privatbühne in Buenretiro glänzende Aufführungen, in denen er zuweilen felbst als Schauspieler auftrat. Er war nicht ohne Talent und kein gewöhnlicher Kenner der Kunft, doch kann man nicht fagen, dass bedeutende persönliche Impulse auf die künstlerische Entwickelung von ihm ausgingen; er protegirte die Kunft als ein geschmackvoller und einfichtiger Mäcen, aber der Einfluss seiner Persönlichkeit war gering. Niemandem wird einfallen, ihn mit den Mediceern zu vergleichen; aber auch Ludwig dem XIV., an den man eher denken könnte, ist er in feinem Verhältnifs zur Kunst nicht ähnlich, und zwar ohne Zweifel zum Vortheil der Letzteren. Im Wefen der fpanischen Malerei, die unter feiner Regierung zur höchsten Blüthe gelangte, ist nichts von Einwirkungen der Hofatmosphäre zu spüren. Die Kunst des Velazquez, der fast ausschliefslich für Philipp IV. und seinen Hof arbeitete, hat durchaus nichts Höfisches in der Weise der Malerei des «Siècle de Louis XIV,», die recht eigentlich als eine Dienerin höfischer Pracht, als eine schmeichelnde Lobrednerin der franzöfischen Herrlichkeit erscheint. Im geraden Gegensatz zu ihrem officiellen Prunk, zu ihrem pomphaft pathetischen Stil herrscht in der Darstellungsweife des Spaniers eine Einfachheit und Wahrheit, die keine anderen als kunftlerische Rucksichten kennt. In den Werken, mit denen er am Madrider Hos hauptfachlich beschäftigt war, in den zahlreichen Bildniffen des Königs, seiner Familie und fpanischer Granden, ist nicht der geringste, leiseste Zug einer der Eitelkeit der Dargestellten dienenden Absicht, von der kein Porträtmaler des franzöfischen Hoses frei blieb. Mit Velazquez hat die Portratkunst eine höchste Stuse der Vollendung erreicht; kein Meister der biographischen Darstellung hätte in der schärfsten psychologischen Analyse vermocht, das eigenthümliche Naturell, die seltfame Mifchung verschiedenartiger Eigenschaften im Charakter Philipp's IV. mit so schlagender Wahrheit zu schildern, wie Velazquez in seinen beruhmten Bildnissen des Königs. Sämmtliche Porträts aus der Epoche feiner Meisterschaft gehören zu den eminentesten Leistungen der Malerei; zu bedauern bleibt nur, dass manche der Perfonen, in deren Darstellung er seine bewunderungswurdige Kunst gezeigt hat, nicht eben zu den intereffantesten gezählt werden können.

Nachdem Velazquez in den Dienst Philipp's IV. getreten, erhielt er den Auftrag, das Porträt des Cardinal-Infanten Ferdinand zu malen; gleich darauf jedoch wünschte der König, von ihm zuerst porträtirt zu werden. Velazquez begann die Arbeit, muste sie aber bald wegen der Festlichkeiten unterbrechen, die vom Hof zu Ehren des Prinzen von Wales (des nachmaligen Königs Karl I.) veranstaltet wurden, der nach Madrid gekommen war, um Brautschau zu halten und seine Vermählung mit der spanischen Infantin Maria einzuleiten — ein Plan, der sich nach sünsmonatlichen Verhandlungen bekanntlich zerschlug. Ueber das Schicksal eines Porträts des Prinzen, an welchem Velazquez nach Pacheco's Bericht während dieser Zeit arbeitete, sit nichts Sicheres bekannt.³)

Das Bildnifs Philipp's IV. — ein Reiterporträt — ward in den letzten Tagen des August (1623) beendigt. Der König war von diesem Werke in so hohem Grade entzuckt, dass er befahl, alle seine Porträts, die Andere früher genalt, aus den königlichen Gemächern zu entsernen; Olivares äusserte, erst jetzt existire überhaupt ein Bildnifs des Königs. Dieser honorirte das Werk mit 300 Dukaten, bezahlte die Kosten der Uebersiedlung der Familie des Künstlers nach Madrid, gab ihm eine Wohnung im Gebäude der Schatzkammer und erhöhte bald darauf nicht unausschnlich seinen Gehalt. Das Reiterbildnifs erfuhr eine Auszeichnung ganz ungewöhnlicher Art, indem es an einem Festtag auf dem Platz vor der Kirche San Felipe el Real öffentlich ausgestellt wurde; Pacheco, Velaz de Guevara, Geronimo Gonzalez und Andere haben es in den überschwänglichsten Versen geseiert.

Leider ist dieses Werk, vermuthlich bei dem Brand des königlichen Palastes im Jahre 1735, zu Grunde gegangen.") Das Museo del Prado zu Madrid bewahrt fieben von der Hand des Velazquez herrührende Porträts Philipp's IV., von denen eines (Nr. 1070 des Museumskatalogs) nur kurze Zeit nach dem eben erwähnten entstand Der König ist stehend in ganzer Figur dargestellt, in der rechten Hand einen Brief, die Linke auf den Rand eines Tifches stützend, an welchem die etwas fehlerhafte perspektivische Wirkung auffällt: der jugendliche Kopf mit dem ausgeprägt habsburgischen Typus, der bleichen Gesichtssarbe und den etwas schlaffen Zügen hat einen nachdenklichen, faßt träumerischen Ausdruck. Die ganze Darstellung macht den Eindruck vollendeter Objectivität; die Zeichnung ist im höchsten Grade exact, die Modellirung von außerordentlicher Bestimmtheit und Feinheit, die Behandlungsweife noch behutfam und vorsichtig. Etwas von diefer bedächtigen, wenn man will, scrupulösen Art zeigt auch noch eine beträchtliche Reihe von Werken der folgenden Zeit. Die Bestimmtheit der Formen ist in dieser ersten Manier nicht ganz ohne Herbheit und Härte; von einem gewissen Zeitpunkt an gewahrt man aber, wie diese ansangliche Strenge immer mehr einer freien Natürlichkeit der ganzen bildlichen Erscheinung Platz macht, wie der Künstler insbefondere die Einwirkungen studirt, welche die umgebende Luft (ambiente) auf die Erscheinung der Dinge ausübt, indem sie die Umrisse derselben gleichsam erweicht und die Localfarben, je nach der Stellung der Gegenstände im Raum, temperirt und in mannigfaltiger Weife abtönt, wie zugleich die Licht- und Schattenbehandlung, die in den früheften Arbeiten meist etwas Grelles und Künftliches hatte und durch scharfe Kontraste die malerische Reliefwirkung erhöhen follte, immer mehr von diefer Abfichtlichkeit verliert und in den Uebergangstönen eine zunehmende Feinheit zeigt; wie endlich die Vortragsweise eine freiere wird und die künstlerische Haltung der ganzen Darstellung durch die malerische Betonung und Hervorhebung des Hauptsächlichen immer mehr an Geschlossenheit und Einheit gewinnt.

Die Abgränzung verschiedener Manieren in der selbstandigen, organisch lebendigen Entwickelung eines großen Meisters ist natürlich niemals im Sinne einer scharfen Trennung zu verstehen, Was man als Velazquez' erste Manier bezeichnet, hat nach dem Gesagten nichts weniger als einen völlig gleichsörmigen, in sich abgeschlossenen Charakter; während manche Werke der ersten Zeit im Vortrag



Die Trinker. Museo del Prado in Madrid,

etwas Befangenes, Gebundenes haben, kann man von anderen nur fagen, dafs fie noch nicht jene völlige Leichtigkeit und Freiheit der Behandlung zeigen, die fpäteren Schöpfungen des Kunftlers eigen ift. Zu den vorzüglichten Arbeiten diefer Epoche, die etwa bis 1629 reicht, gehören noch das fehon früher erwähnte Porträt der Gattin des Malers, das einer Tochter desfelben v.), beide aus der Zeit zwifchen 1625 und 1626 (Museo del Prado in Madrid, Nr. 1086 und 1087), das etwas fpäter (um 1627) gemalte Bildnifs des Infanten Don Carlos (Museo del Prado, Nr. 1073) und die fogenannte "Réunion de porträits" im Louvre zu Paris. In den beiden zuerst genannten Bildern hat der Hintergrund jenen feinen filbergrauen Luftton, der, von Velazquez öfters und mit Vorliebe angewandt, die Figuren wie frei im Raume erfeheinen lafst und Dohme, Kunst und Kanutler. No. 86 w. 87.

zugleich eine höchst wirksame Folie ihres sarbigen Charakters abgibt; das dritte, in einem sehr ernsten Gesammtton gehaltene Bild ist besonders durch die ausserordentliche Sorgfalt und Exactheit der Durchfuhrung ausgezeichnet; in dem vierten, das offenbar der Entwurf zu einem größeren, nicht zur Ausführung gelangten Gemälde ist, macht sich, wie Lesort hervorhebt, namentlich die Feinheit bemerklich, mit welcher die lebhasten Locassarben nach den verschiedenartigen Wirkungen des Lichtes abgetönt sind.

Das erfte Hiftorienbild, das Velazquez malte, verdankte feine Entstehung einer Art Concurrenz, zu der er von Philipp IV. 1627 zugleich mit drei anderen Hofmalern, Carducho, Cajesi und Nardi aufgefordert ward. Der König wollte das Andenken an eine vom spanischen Fanatismus besonders hoch geseierte That seines Vaters, die Vertreibung der Mauren aus Spanien, in einem Bilde verherrlicht sehen. Zu Schiedsrichtern bei der Concurrenz wurden der Maler Juan Bautista Mayano, ein Schuler des Greco, und Crescenzi, der Erbauer des Pantheon im Escorial, ernannt; der Sieger sollte das Amt eines königlichen Ceremonienmeisters erhalten. Das Gemälde, mit welchem Velazquez den Preis gewann, kennen wir nur aus einer Beschreibung Palomino's 10), nach welcher die grosse sigurenreiche Komposition desselben eine in anderen Werken des Künstlers nicht wiederkehrende Verbindung von Allegorie und historischem Realismus zeigte; es wurde wahrscheinlich, wie das erwähnte Reiterbildnis, bei dem Brande des königlichen Schlosse im Jahre 1735 ein Raub der Flammen.

Nicht lange nach diesem Gemälde, vermuthlich 1628 oder 1629, entstand eines der berühmtesten Werke des Künstlers, "Baco" oder "Los Borrachos" — Bacchus oder die Trinker (Museo del Prado, Nr. 1058). Stirling gibt an, Velazquez habe dasselbe schon 1624 gemält und berüft sich dabei auf eine im Bestitz des Lord Heytesbury in Neapel besindliche, mit der genannten Jahreszahl und dem vollen Namen Diego Velazquez bezeichnete Skizze des Bildes.¹¹) Sollte diese selbst auch echt sein, so ist es doch schwerlich die Bezeichnung, schon deshalb, weil Studien und Skizzen überhaupt nicht in solcher Weise bezeichnutz u werden pflegen. Madrazo sim Katalog des Museo del Prado) erwähnt ein Aktenstück des königlichen Archivs in Madrid, nach welchem Velazquez im Juli 1629 vom König eine Summe von 400 Dukaten erhielt, und zwar einen Theil derselben (1000 Dukaten — eine ausställig geringe Summe) sur das Gemälde des Bacchus ¹²). Ist hiernach wahrscheinlich, das das Bild in diesem Jahre oder doch nicht früher, als im vorhergehenden gemält wurde, so spricht für diese letzte Zeit der ersten Periode des Künstlers auch der malerische Charakter des Werkes.

Der mythologische Titel, den das Bild anfanglich trug, war vermuthlich ironisch gemeint. In freier Landschaft, in der Nahe einer Weinpflanzung, die durch eine links in das Bild hereinragende blattreiche Rebe angedeutet ist, hat sich eine wunderliche Gesellschaft versammelt; ein junger, sast völlig nackter Bursche, mit einem buschigen Kranz von Weinlaub auf dem Kops, in ihrer Mitte auf einer Tonne sitzend, ist eben im Begriff, mit jovialem Ausdruck dem vor ihm knieenden bewassineten Kumpan einen ähnlichen Kranz auszustzen; hinter und neben diesem knieen und sitzen vier andere Gesellen, bejahrt, mit runzligen verwitterten Gesichtern, im Tracht und Physiognomie von echt zigeunerhaßtem

Aussehen, der eine ein Glas, ein zweiter einen großen Napf in der Hand, der älteste komisch ernsthaft, während sich das Gesicht eines Anderen, das dem Beschauer in vollem Lichte zugekehrt ist, vergnüglich zu einem breiten Lachen verzieht; im Hintergrund begrüßt ein Ankommender die Gesellschaft. Auf der gegenüberliegenden Seite des Bildes kauert ganz vorn im Schatten des Rebstockes ein schon Bekränzter, mit den Armen einen großen Krug umsassend, hinten, zur Seite der Hauptfigur, auf einem erhöhten Stück Rasen streckt sich behaglich ein halbnackter Trinker, ein gesülltes Glas in der erhobenen Hand. Ist die jugendliche Hauptperson Bacchus, so sind die Genossen derselben die Faune und Satyrn. Von der Absicht einer karrikirenden Travestie liegt aber schlechterdings nichts im Charakter der Darstellung, die sich vielmehr in vollster Natürlichkeit gibt und wenn man fo will, mit ihrem derben Humor den Reiz einer gewissen grotesken Romantik verbindet. - Malerisch hat das Werk Vorzüge der seltensten Art; von ungewöhnlicher Meisterschaft ist die Behandlung des Nackten in der Hauptfigur, die in der Modellirung jene Weichheit, in der hellen, im vollsten Licht glänzenden Carnation jene schwer zu analysirende Mischung der Töne zeigt, die den vollen Eindruck des Lebens hervorruft; kaum minder vorzüglich erscheint die leicht beschattete, zur Seite des Bacchus liegende, halbnackte Gestalt, deren Fleischton in den seinsten Abstusungen des Helldunkels nuancirt ist. In den übrigen Figuren hat die Farbe, so markig sie ist, nicht ganz dasselbe intensive Leben wie in jenen beiden Gestalten; das Relief derselben erscheint, verglichen mit dem der letzteren, aber freilich auch nur bei diesem Vergleich, von einer gewissen Härte nicht frei. In der überaus frappanten Gesammtwirkung des Bildes macht sich, nach einer treffenden Bemerkung Lefort's, ein Zug bemerklich, der nicht ohne Absichtlichkeit ift und als die letzte Concession des Malers an eine künstliche Atelierpraxis erscheint. Die links im Vordergrund kauernde Figur hat in ihrer tiesen Beschattung lediglich die Bedeutung eines fogenannten Repouffoirs, nur den Zweck, durch den scharfen Kontrast gegen die unmittelbar angrenzenden voll beleuchteten Partien diese scheinbar nach dem Hintergrund zurückzudrängen. Auf dergleichen drastifche Kunstmittel, deren Absicht sich sogleich verräth, hat Velazquez späterhin völlig verzichtet, indem er die bildliche Wirkung ganz auf die Gesetze der natürlichen Erscheinung gründete.

Nach Allem, auch in Rückficht der Vortragsweife, find die Borrachos dasjenige Werk des Künftlers, in welchem fich der Uebergang von feiner erften zur fpäteren Manier am bestimmtesten kennzeichnet, das heifst, welches neben Merkmalen der Kunftweife, von der seine Entwickelung ausging, die Elemente seines vollendeten Stils schon ziemlich vollständig in sich trägt.

In die Zeit, in welcher dieses Werk entstand, fällt die persönliche Bekanntschaft des Künstlers mit Rubens. Im Sommer 1628 kam der große stamandische
Meister als Gesandter der Insantin Isabella, Statthalterin der spanischen Niederlande, nach Madrid, um die Verhandlungen zu fördern, die damals zwischen England und dem Madrider Hof im Gange waren und den Zweck hatten, dem unseligen
Krieg zwischen den spanischen Niederlanden und den von England unterstutzten
hollandischen Generalstaaten ein Ende zu machen. Rubens' Bemühungen hatten
nicht sogleich den gewunschten Erfolg, doch haben sie bekanntlich zur Herbeinicht sogleich den gewunschten Erfolg, doch haben sie bekanntlich zur Herbei-

2 9

führung des Friedensschlusses, der 1630 zwischen Spanien und England zu Stande kam, wesentlich beigetragen.

Nicht felten nimmt man an, daß Rubens während feines damaligen neunmonatlichen Aufenthalts in Madrid auf Velazquez künftlerische Entwickelung einen
wichtigen Einflus gehabt, der sich deutlich schon in den Borrachos zeige. Von
einem solchen Einflus kann in Wahrheit nicht die Rede sein. Man weis,
namentlich aus Pacheco's Mittheilungen, daß Rubens, der damals 31 Jahr alt war
und auf der vollen Höhe seines Ruhmes stand, mit dem jüngeren spanischen
Meister viel und freundschaftlich verkehrte, daß er im Atelier desselben arbeitete,
in seiner Begleitung die reichen Kunstsamblungen in Madrid und im Escorial
besuchte, mit ihm gemeinschaftlich an den königlichen Jagden Theil nahm. Sieher
war dieser intime Umgang nit dem großen Niederländer sur Velazquez anregend
in der mannigsachsten Weise. Tiesgehende künstlerische Einwirkungen aber hat
er nicht von ihm empfangen; sein künstlerisches Naturell war von dem des Rubens
im Grund zu verschieden und zu der Zeit, wo er mit diesem zusammentras,
schon zu selbständig entwickelt.

Mit Recht hat Lefort in seiner Biographie des spanischen Meisters auf die Charakteristik des tiesen Unterschiedes, der zwischen diesem und Rubens besteht, ein besonderes Gewicht gelegt. Nichts in der That ist in höherem Grade geeignet, die künstlerische Individualität des ersteren in scharses Licht zu setzen, als ein Vergeleich mit dem Niederländer, gerade deshalb, weil die Verschiedenheit beider Meister eine gewisse Uebereinstimmung ihrer künstlerischen Richtungen zur Voraussetzung hat.

Wie allgemein und dehnbar und eben daher den ärgsten Missbräuchen ausgefetzt die Begriffe Realismus und Naturalismus find - ihr Gegentheil, der Begriff Idealismus ist es nicht minder -, zeigt sich bei diesem Vergleich in der augenfalligsten Weise. Velazquez und Rubens, beide sind Realisten oder Naturalisten, ein ieder aber auf besondere Art. Ihre Verschiedenheit springt nirgends schärfer hervor, als in dem Gebiet, in welchem der eigentliche Schwerpunkt der Kunst des ersteren ruht, im Porträt. Fromentin in den "Maîtres d'autrefois" 13) hat behauptet, Rubens sei überhaupt kein Portätmaler im eigentlichen Sinne des Wortes gewesen. Jedenfalls ist richtig, in seiner Künstlernatur lag etwas, das die individuelle Erscheinung bis zu gewissem Grade vergewaltigte; er vermochte nicht fich ihr völlig unterzuordnen, fondern übertrug in die Darstellung derselben immer etwas von feiner eigenen mächtigen Subjectivität. Wie in feinen hiftorischen und mythologischen Bildern ein gewisser allgemeiner Typus der Köpse vorherrscht, so tragen auch die von ihm gemalten Porträts gewisse gemeinsame, fosort als Merkmale seiner eigenthümlichen Auffassungsweise erkennbare Züge. So wundervoll lebenswahr ihre Gefammterscheinung ist, sie entbehren jener tiefen scharfen Individualisirung, jener Objectivität, die auf einer völligen künstlerischen Selbstentäusserung beruht. Seine Kunst war weniger auf eine scharfe, strenge Beobachtung, als auf eine leidenschaftliche Erfassung der Natur und eine kühn erfinderische Kraft gestellt. In den Bildern, in denen Rubens ganz er selbst ist, herrscht jener heißblütige Naturalismus, der in der Wucht und strotzenden sinn-Jichen Fulle der Formen, in dem Glanz und der brennenden Gluth der Farbe

gewissermaßen als eine Potenzirung der Natur, als ein gesammelter und deshalb gesteigerter Ausdruck ihrer elementaren Kräste erscheint.

Eben die Objectivität, die Rubens nicht eigen ist, bildet den Grundzug in Velazquez künstlerischem Charakter. Er ist Porträstnaler im strengsten Sinne. Die Aufgabe, auf deren Lösung sein staunenswerthes Talent sich concentrirte, war schlechthin die, Menschen und Dinge zu schildern, wie sie sind und zugleich auch, wie sie erscheinen. Je größere Vollendung seine Darstellungen zeigen, um so reiner sind sie von jeder Beimischung eines subjectiven Elements; kein anderer Maler hat vermocht, die Objecte klarer aus sich wirken zu lassen und siehen lndividualität in prägnanterer Bestimmtheit wiederzugeben als Velazquez; seine eigene Persönlichkeit verschwindet ganzlich hinter seinen Werken. Gleichwohl wird man den künstlerischen Werth so absolut objectiver Werke nicht völlig würdigen können, wenn man von der Betrachtung derselben nicht aus den Schöpfer, der sich hinter ihnen verbirgt, zurückgeht und versucht, sich den geistigen Process zu vergegenwärtigen, aus welchem diese Werke hervorgingen.

Vom Standpunkt eines abstracten theoretisirenden Idealismus pflegt man realistische Werke im Allgemeinen sehr gern mit dem geringschätzigen Urtheil abzusertigen, dass sie nichts weiter seien als Abschriften der Natur, von ähnlichem Werth etwa, wie die mechanischen Producte der Photographie. Höchst gedankenlos wäre ein folches Urtheil dem Realismus des Velazquez gegenüber. Die staunenswerthe Wahrheit seiner Werke gehört zu den bedeutendsten Resultaten kunstlerischen Schaffens, sie ist das Ergebniss einer Geistesarbeit, die man vielleicht der wissenschaftlichen am ehesten vergleichen kann. Diese Wahrheit besteht nicht, wie die gewöhnlich realistisch genannte sehr häufig, in der Wiedergabe nur äufserlicher, an der Oberfläche der lebendigen Erscheinung liegender Merkmale, sie beruht nicht auf der steisen Fixirung eines zusalligen Moments, sie ist vielmehr die geistige Summe einer ganzen Reihe lebendigster, im Aeussern das Innere ergreifender Beobachtungen. In der Wahrheit feiner hervorragendsten Porträtbilder hat Velazquez fich gleichsam des intimsten Wesens der dargestellten Charaktere bemächtigt; jeder geringste Zug der Schilderung, Alles in Haltung, Bewegung, Stellung und Ausdruck der Figuren ist bestimmt und beherrscht durch die lebendige Einheit der geistigen Auffassung. Welche Klarheit, Ruhe und Schärfe des Geiftes gibt fich in der Auffaffung kund, welche Energie liegt in der Darstellung; mit welcher Kraft tritt der Inhalt der Beobachtung in die bildliche Erscheinung und mit welcher Feinheit der kunstlerischen Erwägung ist alles Hauptfachliche der Charakteristik auch malerisch als solches zur Wirkung gebracht, so dass in der Art des sinnlichen Eindrucks die geistige Unterscheidung des Wesentlichen vom Unwesentlichen unmittelbar und mit voller Lebendigkeit fuhlbar wird.

In früheren Epochen behielt der Realismus der Malerei, fo bedeutend er fehon entwickelt war, in gewiffem Sinne noch immer etwas Abfractes. Mit aller Kraft richteten fich die niederländischen Meister des 15. Jahrhunderts auf das Studium der Natur; die Van Eyck's wussten die charakteristischen Formen einer Physiognomie mit erstaunlicher Treue und Richtigkeit zu zeichnen, in ihrem glänzenden Colorit sind die Localtöne von großer Bestimmtheit und Wahrheit; auch

ftreben fie fehon, die stofflichen Unterschiede der Gegenstände malerisch zu charakteristren; sie halten sich in dem Allen möglichst streng an das Wirkliche, in einem Punkte jedoch versahren sie mit einer gewissen naiven Abstraction; sie schildern die Dinge gleichsam an sich, nicht wie sie im Raume unter den verschiedenartigen Einwirkungen von Lust und Licht erscheinen; in ihren Bildern sieht die Atmosphäre, die Localtöne wirken mit gleichmaßiger Krast. Zur Wahrnehmung der vollen Realität bedurste das künstlerische Auge noch einer Bildung und Verseinerung, die es unter den Einstüssen der allgemeinen Culturentwicklung erst später erlangte.

In seinen frühesten Jugendwerken befand sich Velazquez, wie bemerkt, aut einem ähnlichen Standpunkt, wie jene Anfänger der realistischen Malerei, dann ließ der Fortschritt seiner Entwicklung eben die malerischen Elemente, die den Werken jener Meister noch mangelten, immer bestimmter und vollkommner hervortreten, ein Fortschritt, dessen Bedeutung sich am kürzesten mit den oben gebrauchten, etwas paradoxen Worten bezeichnen läfst, daß Velazquez darauf ausging, Personen und Dinge nicht bloss zu schildern, wie sie sind, in strenger Objectivität, sondern zugleich auch, wie sie erscheinen, wie sie in Rücksicht der Farbe dem Auge im wirklichen Raume sich zeigen. Hatten die Meister des 14. und 15. Jahrhunderts zuerst den Goldgrund, auf dem fich die Figuren der alten Heiligenbilder wie in einem transscendenten Raume darstellen, beseitigt und ihre Gestalten in die Umgebung der wirklichen Welt gesetzt, jedoch ohne sie noch unter den bestimmenden Einwirkungen derfelben zu zeigen, fo unternahm der vollendete Realismus, auch diese zu schildern. Nun erst ward in der Malerei der ganze und volle Schein des Lebens erreicht und die innere Wahrheit in den Werken eines Velazquez erhielt durch diese äußere erst ihre höchste Wirkung.

An einem vollendeten Kunstwerk ist nichts ohne Bezug auf das eigentliche Princip der Darstellung. Alles erscheint von diesem bedingt, auch die Art der technischen Behandlung, die Vortragsweise. Die Gemälde, in denen Velazquez ganz auf der Höhe feiner Meisterschaft steht, sind dasur ein sprechender Beweis. Nur bei einer Freiheit und Leichtigkeit der Pinfelsuhrung, wie sie in diesen Werken sich zeigt, war die Farbe so zu behandeln, dass sie nicht das Geringste mehr vom Charakter ihrer eigenen stofflichen Natur an sich trägt, sondern den Charakter der Obiecte mit dem vollkommenen Schein der Realität wiedergibt, nur eine folche Technik vermochte den Lufttönen ihre durchfichtige Feinheit, der Carnation jenen Hauch des Lebens zu verleihen, der sich wie ein undefinirbares Etwas über die Oberfläche der Farbe breitet; bei der strengen Malweise in Velazquez' früheren Werken behielt die Farbenoberfläche noch immer eine gewiffe Festigkeit, die dieser höchsten Naturwahrheit entbehrte. Wenn man, wie dies in der Regel geschieht, neben der ersten und zweiten Manier des Künstlers noch eine dritte unterscheidet, so ist damit hauptfächlich gemeint, dass die Freiheit und Leichtigkeit der Behandlung, die man in den Werken seiner mittleren Zeit bewundert, in einer Reihe späterer Gemälde noch eine letzte Steigerung erfuhr. Weit entfernt, ein Nachlaffen feiner künftlerischen Kraft zu zeigen, bekunden diese Werke vielmehr die fouveränste Herrschaft über die Mittel der Darstellung. Raffael Mengs sagte von ihnen. Velazquez scheine sie weniger mit der Hand, als mit dem blossen

Willen gemalt zu haben. Nicht, dass fich das technifche Verfahren in ihnen verbärge, wie in gewiffen Werken anderer Meister des Colorits, bei denen die sein verschmolzene Farbenmasse nichts von der Arbeit des Pinsels wahrnehmen lässt; vielmehr ist in diesen meist alla prima gemalten Bildern sast jeder Zug des Pinsels zu erkennen. Aber die absolute Sicherheit, mit welcher der Ton jeder einzelnen Farbe gleich beim ersten Strich getrossen und genau so auf die Leinwand gebracht ist, wie er im Verhältniss zu den andern zu wirken hat, mit der vollen Bestimmtheit des Werthes, der ihm in der sarbigen Erscheinung des Ganzen zukommt, diese unsehlbare Sicherheit erweckt die Vorstellung, als sei die künstlerische Absicht und der Akt ihrer Aussuhrung eins gewesen; keine Spur eines Suchens, Zögerns, Probirens, keine Spur einer Mühe lässt die Technik dieser erstaunlichen Werke gewahren.

Für ihren malerifchen Charakter ift überdies noch befonders bezeichnend, das die Rücksicht auf das Erscheinungselement der Objecte in ihnen noch flärker hervortritt, das malerische Detail noch mehr in den allgemeinen Ton der Atmosphäre und des Lichtes aufgelöst und die Illusion des Räumlichen eine noch frappantere ist, als in den Werken der zweiten Manier; nur die böchste Leichtigkeit der coloristischen Technik vermochte die seinen Wirkungen des leichten Elementes der Lust und des Lichtes mit solcher Wahrheit wiederzugeben.

So entschieden ein gewisser Toncharakter der Farbe bei Velazquez vorherrscht, mit den eigentlichen Stimmungsmalern hat er durchaus nichts gemein. Niemals, auch nicht ausnahmsweise, erscheint bei ihm, wie etwa bei Rembrandt und andern holländischen Meistern, der sarbige Gesammtton der Darstellung unter dem Einfluss einer bestimmten subjectiven Empfindung; in den malerischen Lust- und Lichtwirkungen kommt bei ihm nicht, wie bei jenen, eine eigenthümlich geartete Phantasiestimmung zum Ausdruck. Sein Helldunkel hat nichts von dem mysteriös poetischen Charakter des Rembrandt'schen. Weder lässt er die Localtöne in das Dunkel geheimnissvoller Schatten verschwinden, noch zeigt er sie in den Modificationen einer intensiven Wirkung des Lichtes. Seine Bilder haben zumeist jenen feinen, kühlen, ins Graue gehenden Gefammtton, wie er fich bei mäßiger Helle der Atmosphäre und einem neutralen Lichte erzeugt, das den Charakter der Lokalfarben weder steigert noch schwächt. Auch von Rubens ist er in dieser Hinsicht aufs Bestimmteste verschieden; ja, es ist kaum ein größerer Gegensatz denkbar, als der zwischen Velazquez' ruhiger, schlichter, gehaltener, man könnte vielleicht auch sagen nüchterner Art der Farbengebung und dem Colorit des großen Flamänders, der zugleich mit dem Charakter der Formen auch das Leben der Farbe in den reichen, blendenden, glühenden Tönen seiner Bilder in mächtiger Steigerung zeigt, der in der Farbe, wie in der Composition, ein rauschendes Fortiffimo liebt, der auch coloriftisch am liebsten in Superlativen spricht.

Kurze Zeit, nachdem Rubens Madrid verlaffen, trat Velazquez eine Reife nach Italien an. Der Plan zu derfelben, den er fchon lange gehegt, war, wie es fcheint, hauptfächlich im Umgang mit Rubens, dem gründlichen Kenner Italiens, zur Reife gelangt. Am 28 Juni 1629 erhielt Velazquez vom König auf zwei Jahre Urlaub und am 10. August verliess er, von seinem Diener Pareja begleitet, Barcelona mit demselben Schiff, mit welchem Ambrosio Spinola, den ein späteres berühmtes

Gemälde des Künftlers als den Sieger von Breda schildert, nach Italien ging, um das Gouvernement im Herzogthum Mailand und den Oberbesehl über die spanischen Truppen vor Casae zu übernehmen.

Den italienischen Boden betrat Velazquez zuerst in Venedig, wo er beim spanischen Gesandten gastliche Aufnahme fand und einige Monate dem Studium Tizian's, Paul Veronese's, Tintoretto's widmete. Von zwei Bildern des Letzteren, der «Kreuzigung» und dem «Abendmahl», fertigte er Copien, von denen er die nach dem zweiten Gemälde später Philipp IV. zum Geschenk machte. Die Kriegsunruhen, die damals wegen des mantuanischen Erbsolgestreites in Oberitalien herrschten, veranlassten ihn, seine Studien in Venedig zu Ende des Jahres (1629) zu unterbrechen. Er ging über Ferrara, Bologna und Loretto nach Rom, wo er ein ganzes Jahr lang blieb. Das Anerbieten des Cardinals Barberini, im Vatican Wolnung zu nehmen, lehnte er ab, indem er fich nur die Erlaubnis erbat, die päpftlichen Kunftsammlungen zu jeder Zeit besuchen zu dürsen. Während einiger Monate wohnte er in der Villa Medici auf Monte Pincio, von deren berühmtem Park er zwei besonders interessante Partien in den prächtigen, jetzt im Museo del Prado befindlichen Farbenfkizzen (Nr. 1106 und 1107) geschildert hat Außerdem malte er während seines Ausenthaltes in Rom ein Selbstbildnis, das er an Pacheco schickte, und für den König die beiden umfänglichen Compositionen: «Die Schmiede Vulcans» (jetzt im Museo del Prado) und «Joseph's Rock» (jetzt im Escorial). Von feinen Studienarbeiten aus diefer Zeit, feinen gezeichneten und gemalten Copien nach einzelnen Theilen vom Jüngsten Gericht Michelangelo's, nach den Propheten und Sibyllen desselben, nach der Disputa, dem Parnass, dem Burgbrand und andern Fresken Raffael's, hat sich leider, wie es scheint, nichts erhalten. Ohne Zweisel wäre es höchst interessant, zu sehen, in welcher Weise Velazquez diefe Werke reproducirte, inwieweit es feiner realistischen Hand gelang, den Linien jener großen Meister des idealen Stils zu folgen.

Zu Ende des Jahres 1630 ging Velazquez von Rom nach Neapel; vom Herzog von Alcala, dem damaligen Vicekönig von Neapel, dem Gönner und Freund Pacheco's, ward er hier ehrenvoll aufgenommen; zu Ribera, der zu eben diefer Zeit die gröfste künftlerische Berühmtheit Neapels war, trat er in freundschaftlichen Verkehr, und wie sehr er den Künftler, der auf seine Jugendarbeiten einen so wichtigen Einstuß gehabt, auch damals noch schätzte, beweist, dass er nach seiner Rückkehr nach Madrid Philipp IV. veranlaste, mehrere Gemälde desseben zu erwerben. Das Porträt der Insantin Maria, der damaligen Braut des Königs Ferdinand von Ungarn, das Velazquez während seines Aufenthaltes in Neapel malte, ist vielleicht dasselbe, welches sich jetzt unter Nr. 1072 im Museo del Prado zu Madrid besindet. Von Neapel aus besuchte er, wie es scheint, keine andere italienische Stadt; er schiffte sich hier vermuthlich nach einem der spanischen Häsen ein und war im Frühjahr 1631 wieder in Madrid.

Was war für Velazquez das Refultat diefer italienifchen Reife? Eine wefentliede Umwandlung im Stil des Künftlers, deffen Entwicklung mit einem entfchiedenen, ihm felbst deutlich bewufsten Gegenfatz zu den «classfischen» Traditionen der italienifchen Malerei begonnen hatte, war auch während seines Ausenthaltes in Italien nicht zu erwarten. Seine künftlerische Individualität war so völlig erstarkt und so fest in sich begründet, er war so sehr der Sohn seiner Zeit und sein ganzes Wesen der classischen Kunstrichtung der früheren Italiener so entgegengesetzt, dass



Uebergabe von Breda, Museo del Prado zu Madrid.

er auch bei der unmittelbaren Beruhrung mit ihren großartigften Werken gegen eine tiefere Einwirkung derselben unzugänglich sein musste. Die Wahrheit ist, sie blieben auf seine Kunstweise ohne jeglichen Einfluss. Weder vom Colorit der alten Venezianer, die er am meisten schätzte, noch von der Formengroße Michel-

Dohme, Kunst und Künstler, No. 86 u. 87.

angelo's und Raffael's lassen sich in seinen späteren Werken Spuren einer Einwirkung erkennen. Von einer Erhöhung des Stils, einer Steigerung des malerischen Ausdrucks, wie sie im Rubens'schen Naturalismus als ein Anklang an die Weise der großen Italiener erscheint, ist bei Velazquez nichts zu gewahren. In der zeitgenössischen Kunst Italiens boten ihm die eklektischen Bestrebungen der Bologneser Schule keinen Berührungspunkt, von den italienischen Naturalisten jener Epoche, von Ribera und Michelangelo Amerigi, hatte er in dem Stadium künstlerischer Entwicklung, in dem er sich damals befand, nichts mehr zu lernen. In der That, er kehrte aus Italien in seinen künstlerischen Anschauungen, seiner Art, künstlerisch zu sehen und zu denken, völlig unverändert zurück. Die Eindrücke, die er in Italien empfing, die Studien, die er hier machte, hatten offenbar nur gedient, die Prinzipien seiner eigenen Kunstanschauung in ihm zu besestigen, ihm die Ueberzeugung zu geben, dass er auf jedem anderen Wege als dem bisher von ihm verfolgten, das Beste seines künstlerischen Vermögens einbüßen würde. Das Kopiren von Meisterwerken der italienischen Malerei konnte für ihn nur die Bedeutung einer künstlerischen Krastübung haben; ihr positiver Gewinn bestand lediglich in dem Zuwachs an Sicherheit und Leichtigkeit der technischen Behandlung, der seit dieser Zeit in seinen Werken zu Tage tritt und den man hauptsächlich im Auge hat, wenn man von der italienischen Reise den Ansang seiner zweiten Manier datirt.

Die beiden von Velazquez in Rom gemalten Bilder, «Die Schmiede Vulcans» und «Josephs Rock», schließen sich nach ihrem ganzen künstlerischen Charakter dem «Bacchus», jenem früheren Gemälde, das die Eigenthümlichkeit des Künstlers in so prägnanter Weise aussprach, unmittelbar an; nichts an ihnen verräth, dass sie in einer völlig anderen kunftlerischen Umgebung entstanden, als jenes. Am meisten fpringt die Uebereinstimmung mit der Darstellungsweise des Letzteren bei dem zuerst genannten Bilde ins Auge; der mythologische Gegenstand - Vulcan, dem Apollo die Untreue der Venus berichtet - ift auch hier sehr energisch ins Naturalistische überfetzt. Der Apoll des Bildes erinnert an nichts weniger, als an antike Darstellungen des Gottes, er ist keineswegs vornehm in Haltung und Ausdruck, aber die Formen seines Körpers, den das weite Gewand nur zur Hälste verhüllt, glänzen in jugendlicher Kraft, ihr heller Fleischton ist von wundervoller Frische; Vulcan, der beim Eintritt Apolls in seine Werkstatt die Arbeit hat ruhen lassen und den Verrath der Gattin mit grimmiger Miene vernimmt, und seine Gesellen, die mit gespannter Neugier aufhorchen, derbe, von der Arbeit gehärtete, halbnackte Gestalten von ganz porträtartigem Ansehen, bilden zu der Figur des Apollo einen wirkfamen Contraft, der noch gesteigert wird durch den Gegensatz des vollen Tageslichtes, welches jenen, und des Zwielichtes der dunkeln Werkstatt, das diese umgiebt. Die staunenswerthe Behandlung des Nackten und der Reiz der Lichtwirkung find Vorzüge des Bildes, für welche der Gegenstand desselben fast nur als indifferentes Substrat erscheint. Und doch ist der mythologische Titel hier keineswegs in gleicher Weife entbehrlich, wie beim Bacchusbild; ohne denfelben wäre der dargestellte Vorgang in der That nicht verständlich. Wenn man die in die Schmiede eintretende Gestalt nicht für Apollo und den Schmied nicht für Vulcan nimmt, fo weiß man nicht, was die Scene bedeuten foll. Man kann dieser Darstellung nicht, wie dem Bacchusbild, ein bloßes Genremotiv unterstellen, den mythologischen Titel nicht, wie bei jenem, ohne Weiteres mit einem genrehaften vertauschen. Nimmt man nicht an, dass der Schilderung eine gewisse ironische Absicht zu Grunde liegt, so bleibt der Widerspruch zwischen den Figuren des Bildes und der Vorstellung, die wir mit ihren mythologischen Namen verbinden, einsach bestehen. ¹⁹

Diesem Werke ist das andere in Rom entstandene Bild «Josephs Rock» im Charakter der Figuren sehr ähnlich; die alttestamentlichen Gestalten, die hier geschildert sind, haben mit den mythologischen der «Schmiede» unverkennbare Familienverwandtschaft, für einige derselben bediente sich Velazquez ossenbare er nämlichen Modelle, wie sür jene. Um die «historische Treue» ebensowenig bekümmert, wie Rembrandt in seinen biblischen Bildern, benutzte er hier das alttestamentliche Sujet, die Erzählung, wie das blutige Kleid Joseph's vor Jacob gebracht wird, zur Darstellung einer höchst lebendigen Scene, in der er das Hirtengeschlecht des alten Bundes, den Patriarchen und seine Söhne, ohne die geringste Beimischung einer travestirenden Absicht ganz in dem derben und krästigen Charakter des Landvolks schilderte, das er vor Augen hatte. An dramatischer Bewegtsheit, an Mannigsaltigkeit der Charakteristik und Lebendigkeit des physiognomischen Ausdrucks ist diese Bild dem vorigen noch überlegen; einzelne Figuren, wie die drei am meisten hervortretenden Brüder Joseph's, sind saft unbekleidet, auch hier ist die Behandlung des Nackten von gröster Vollendung.

Nach feiner Rückkehr nach Madrid war Velazquez lange Zeit fast ausschliefslich mit Porträtmalen beschästigt. Seine Werkstatt war auf Anordnung Philipp's IV. aus dem Gebäude der Schatzkammer in die nördliche Galerie des Aleazar verlegt worden, die mit den königlichen Gemächern durch eine Thür, zu welcher nur der König den Schlüssel hatte, in Verbindung stand. Fast stäglich, wie erzählt wird, kam Philipp in die Werkstatt, um sich mit Velazquez zu unterhalten, ihm bei der Arbeit zuzusschauen und unter seiner Leitung wohl auch selbst zuweilen den Pinsel zu führen.

Zuerst malte Velazquez jetzt das Bildnis des Infanten Don Carlos Baltafar, der während seiner Abwesenheit von Madrid geboren war, dann ein Reiterporträt Philipps IV., welches die Bestimmung hatte, dem Bildhauer Pietro Tacca in Florenz als Vorbild zur Aussuhrung einer Bronzestatue des Königs zu dienen, die im Garten von Buen Retiro ausgestellt werden sollte. 1640 ward dieselbe vollendet, ein ausserst effektvolles, durch große Kühnheit der Bewegung ausgezeichnetes Reiter-standbild, dem man wohl ansieht, das die Conception desselben von Velazquez herrührt; seit 1844 sieht es auf der Piaza de Oriente in Madrid. 19

Bevor der Bruder des Königs, der Cardinal-Infant Ferdinand, der begabtefte von den drei Söhnen Philipp's III., 1632 feine niederländifche Miffion antrat, von der er nicht wieder heimkehrte, malte Velazquez das Porträt deffelben, das ihn im Jagdcoftüm darftellt (Museo del Prado, Nr. 1075). Seine jugendliche Geflatt hat eine leichte vornehme Haltung, das bleiche Geficht einen klaren lebhaften Ausdruck. Gleichzeitig porträtirte Velazquez auch den König als Jäger. (Museo del Prado, Nr. 1074). Von den Bildniffen des Infanten Carlos Baltafar, die bald nachher entstanden, ist das eine vom Jahre 1635, das zweite vermuthlich aus dem folgenden Jahr. (Nr. 1076 und 1068 im Museo del Prado). Das erstere stellt den Prinzen laut der Inschrift im Alter von 6 Jahren dar, stehend, im Jagdanzug, in der rechten Hand eine kurze, auf dem Boden ausstehende Flinte, mit

einem prachtigen Hund zur Seite, rechts zwei hohe Baume, im Hintergrund eine weite hugelige Landschaft. Der muntere Ausdruck des hübschen offenen Gesichts ist ungemein sprechend, in der Haltung des Knaben eine reizende Mischung von Kindlichkeit und einem gewissen prinzlichen Anstand. Das andere Bild zeigt den Insanten zu Pferde. Der kleine andalusische Renner, den er reitet, ist in ziemlich starker Verkurzung gezeichnet, dem Beschauer entgegensprengend; an ihm sowohl wie an dem Reiter ist der Ausdruck der Bewegung, bis auf die gleichsam zitternden Lichter der im Winde slatternden Schärpe des Prinzen, von einer bewunderungswürdigen Meisterschaft, bewunderungswürdig deshalb vornehmlich, weil auch in diesem Bilde Alles so selbstverstandlich erscheint und sich in keinem einzigen Zuge, keiner aussalligen Accentuirung die Absicht einer srappanten Wirkung verräth und die Wirkung dennoch eine so frappante ist. Ein drittes nicht minder vorzügliches Porträt des Insanten fammt aus dem Jahre 1644.

Nicht lange bevor über den Herzog von Olivares das Schickfal, das ihn feit dem Abfall Portugals immer näher bedrohte, hereinbrach und er den Weg in die Verbannung antreten muſste (1643), malte Velazquez das Reiterbildniſs deſſelben, von dem Bermudez fagt, es sei in Spanien so bekannt und berühmt, dass er uberfluffig finde, es zu beschreiben. Olivares, obschon er an keinem Feldzug perfonlich Theil genommen, liefs fich in diefem Bild in kriegerischem Coftüm, mit einem glänzenden Stahlharnisch angethan, als Feldherrn darstellen; sein gewaltiges Rofs steigt in prächtiger Courbette seitwärts nach der Tiese des Bildes gerichtet, wo in Pulverdampf gehüllt das Gewühl einer Schlacht angedeutet ift; der Herzog, in gebieterischer Haltung, den Kopf nach dem Beschauer gewendet, deutet mit der Rechten, die den Commandostab hält, nach der Gegend des Kampses. So stolz und imposant ihn der Kunstler geschildert, so hat die Darstellung doch nicht den leisesten Anflug eines falsch pathetischen Ausdrucks; auch hierin bekundet sich der unsehlbare Takt des Meisters; ware die rechte Hand der Figur nur um weniges weiter vorgestreckt, nur um weniges stärker gehoben, so hätte die Geberde fofort ihre ruhige Festigkeit verloren. An Macht der bildlichen Erscheinung, an intensiver Energie des malerischen Ausdrucks ist das Werk von keinem anderen des Künstlers übertroffen, der Eindruck desselben hat die volle Wucht der Realität, es gehört zu den Bildern, in denen das realistische Genie des Meisters in ganzer Stärke gegenwärtig ift. 16)

Von andern Bildniffen aus diefer Zeit wird das des Admirals Pulido Pareja das später in den Bestz des Grasen von Arcos gelangte, besonders gerühmt; es ist mit der Jahreszahl 1639 und ausnahmsweise mit Velazquez Namen bezeichnet. Um 1644 entstand das Portrat der Königin Isabella, der ersten Gemahlin Philipp's IV., das sie auf einem weisen, prächtig geschmückten, stolz und langsam schreitenden Zelter darstellt; die Zuge der Königin sind sein und von liebenswürdigem Ausdruck, leider aber durste die Schminke, die nach spanischer Hossiste zu den unentbehrlichen Requisiten der Damentoilette gerechnet wurde, auch im Porträt auf ihren Wangen nicht sehlen (Nr. 1067 im Museo del Prado.) In dieselbe Zeit endlich gehören die meisten Bildnisse jener Zwerge, die damals am Madrider Hof als Gegenstände einer garstigen Liebhaberei, gleich merkwürdigen Thierexemplaren, in großer Anzahl gehalten wurden. Einige dieser kleinen Ungeheuer, die Velazquez

portratirte, find allerdings von einer fo eigenthumlichen — man möchte fagen — charaktervollen Häfslichkeit, dass man das Interesse begreift, mit dem der Kunstler sie dargestellt hat.



Reiterbildnis des Herzogs Olivares. Museo del Prado zu Madrid,

Durch den Abfall Portugals und den gleichzeitigen Ausbruch der Rebellion in Catalonien war Philipp endlich aus feiner politischen Gleichgiltigkeit ausgescheucht worden; er hatte 1642, in der Voraussetzung, dass seine königliche Gegenwart genügen wurde, die auffländische Provinz zu beruhigen, eine Reise nach Saragossamit zahlreichem und glänzendem Gesolge unternommen, unter welchem sich auch Velazquez besand. Vor dem eigentlichen Beginn der Reise hielt sich der König mit seinem Hosstaat eine Zeit lang in Aranjuez aus, wo zwei der interessantessen Landschaften des Künstlers entstanden: die Ansichten der «Calle de la Reina» und der «Fuente de los Tritones» im Park jenes berühmten Lustsschlösse, des «Tivoli der spanischen Könige», sast skizenartige, mit slüchtigem Pinste hingeworsene Bilder voll köstlicher Frische des Naturgesühls und von besonderer Feinheit in dem silbertönigen Helldunkel der kühlen Dämmerung in den schattigen Teien der hohen Baumgänge und der Bosquets des Parkes. Auch während seines Ausenthalts in Saragossa war Velazquez mit künstlerischen Arbeiten beschäftigt; er benutzte hier vermuthlich die Werkstatt des Malers Jusepe Marinez, zu dem er seit dieser Zeit in freundschaftlicher Beziehung blieb und der auf seine Fürsprache vom König 1652 zum Hosmaler ernannt wurde.

1644 begleitete Velazquez den König wieder ins nördliche Spanien, wo die Unruhen noch immer fortdauerten und die Auffändifchen fich eben jetzt durch franzöfische Unterstützung neu gekräftigt hatten. Diesmal stellte sich Philipp wider Erwarten selbst an die Spitze des Heeres, belagerte das abtrünnige Lerida und hielt am 7. August 1644 mit großem Pomp seinen Einzug in die eroberte Stadt. Ein Reiterbildniss des Königs, das Velazquez bald nachher malte, stellt ihn als den Sieger von Lerida dar, in dem reichen Costüm, das er am Tage des Einzugs trug (Nr. 1066 im Museo del Prado).

Aus der folgenden Zeit, wahrscheinlich aus dem Jahre 1647, stammt die «Uebergabe von Breda», eines der berühmtesten und bewunderungswürdigsten Werke des Meisters, das er im Auftrag Philipp's für das Lustschloß Buen Retiro malte (jetzt im Museo del Prado, Nr. 1060). Der Held der Darstellung ist der Marquis Spinola, der wenige Jahre vorher gestorben war, der letzte bedeutende Feldherr der Spanier, dem der Vertheidiger von Breda, der Prinz Justin von Nassau, nach langem hartnäckigen Widerstand zur Capitulation gezwungen, die Schlüssel der Stadt übergiebt. Die Auffassung des Gegenstandes ist für Velazquez im höchsten Grade charakteristisch. Man muss sich vergegenwärtigen, wie etwa Rubens den Vorgang geschildert hätte: Es galt, das Andenken an einen der wichtigsten Momente in der Geschichte des niederländisch - spanischen Krieges zu verherrlichen; ein mythologisch-allegorischer Apparat, die Gestalt der Victoria oder Fama mit einigen Genien, hätte schwerlich sehlen dürsen, die Scene musste etwas Pathetisches, Glänzendes, Pomphastes haben. Nichts von dem Allen bei Velazquez. Keine Emphase in der Bewegung der Figuren, nichts von Pracht und Prunk im Charakter des Colorits; in Allem vielmehr die einfachste Natürlichkeit. Man fagt fich, fo muss die Scene fich zugetragen, so müssen die Personen fich benommen, so müssen sie ausgesehen haben. Der alte, in einen dunkeln Panzer gekleidete Spinola ist vom Pferd gestiegen und begrüßt den besiegten Gegner, indem er ihm freundlich die rechte Hand auf die Schulter legt; die Geberde ift von größter Schlichtheit und außerordentlich sprechend. Hinter ihm stehen seine Generale und spanische Soldaten mit hoch in die Luft ragenden Lanzen, nach denen das Bild den Namen «Las Lanzas» erhielt; auf der gegenüberliegenden

Seite hinter dem Prinzen von Naffau eine Schaar Niederländer. Zwischen beiden Gruppen zeigen sich in der Tiefe des Bildes Zelte und Schanzen und eine marschirende Colonne, in weiterer Ferne breitet sich eine große Ebene aus, auf der einzelne Festungswerke sichtbar sind, links steigen von einer Brandstätte starke Rauchwolken auf. Ein kühles Tageslicht, das in gleichmäßiger Helligkeit überall eindringt und jeden Gegenstand deutlich macht, liegt über dem Ganzen und giebt den Localfarben einen kühlen, ungemein klaren Gesammtton; unter den dunkeln Farben der Gruppen des Vordergrundes ist die lebhasteste das Carmoisinroth der Schärpe des Feldherrn. Das wundervoll frische Blau des Himmels ist mit leichtem dünnen Gewölk gestreist; in der Lustperspective des Hintergrundes, in der alle Farben mit höchster Feinheit abgestuft sind, ist der Eindruck des räumlich Tiesen und Weiten in der erstaunlichsten Weise bis zur vollständigsten Illusion erreicht. In dieser Feinheit und Wahrheit der Lufttöne zeigt sich eine schwerlich zu überbietende Kunft, man möchte fagen, Velazquez habe die Lust selbst gemalt. Dabei ist die Art des Vortrags von einer Leichtigkeit und Bravour, in welcher diesem stupenden Werke des Künftlers von Gemälden seiner zweiten Epoche vielleicht nur das Reiterbildnifs des Olivares völlig gleich kommt.

Zu den Werken dieser Periode gehört noch ein großes kirchliches Bild, «Christus am Kreuz», das Velazquez 1638 für das Nonnenkloster von S. Placida malte (jetzt im Museo del Prado, Nr. 1055). Aufser demfelben, den beiden oben erwähnten Jugendarbeiten des Künstlers, der «Anbetung der Hirten» und «Anbetung der Könige» und einer in späterer Zeit entstandenen «Krönung der Maria» findet man nur noch wenige biblische Gemälde seiner Hand erwähnt, Von den genannten ist der «Gekreuzigte» ohne Zweisel das bedeutendste, ein meisterhast gemaltes Bild von starker Wirkung, wenn auch nicht eigentlich ergreifend. Der bleiche, edel und kräftig gebildete Körper Christi hebt sich auf dem scharfkantigen, mit strengster Realistik behandelten Kreuzesstamm von einem tiefdunklen, finstern Hintergrund ab; von der Stirn, den Händen und der Seitenwunde rinnt das Blut in großen, schweren Tropsen, der auf die rechte Schulter geneigte Kopf ist von dem schwarzen, tief herabsallenden Haar zur Hälfte befchattet - ein düsteres, sast schreckhaftes Bild und unter Velazquez' Werken das einzige, in dem fich eine gewisse auf Effekt ausgehende Absichtlichkeit verräth; man empfindet, dass der Künstler es hier mit einer seiner Richtung ziemlich fern liegenden Aufgabe zu thun hatte. 17)

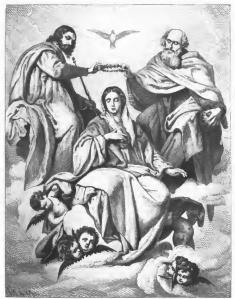
Im November 1648 unternahm Velazquez eine zweite Reise nach Italien, hauptsächlich zu dem Zwecke, für die königlichen Sammlungen und die Akademie, die Philipp in Madrid zu gründen beabsichtigte, Kunstwerke anzukaussen. Die Vollmacht, die ihm der König hierzu ertheilte, war eine sast unbedingte, die Wahl der zu erwerbenden Gegenstände blieb ihm völlig überlassen. In Malaga schlosser sich an das Gesolge des Herzogs von Naxera und Maqueda an, der nach Trient reiste, um die Erzherzogin Marianne von Oesserreich, die damalige Braut Philipp's IV., die auf dem Wege nach Spanien war, zu empsangen. (Die erste Gemahlin des Königs, Isabella, war 1644 gestorben) Nach einer stürmischen und langwierigen Fahrt, im Februar 1649, landete man in Genua, von da ging Velazquez über Mailand nach Venedig, wo er unter Anderem ein Gemälde

Paul Veronese's (Venus und Adonis) und mehrere Bilder Tintoretto's erwarb, befuchte hierauf Modena, Parma und Florenz, und eilte nach einem kurzen Ausenthalt
in Rom nach Neapel, brachte hier seine Geschäfte mit Hilse des Grasen von Onate,
des damaligen Vicekönigs von Neapel, rasch zur Erledigung und kehrte dann
nach Rom zurück, wo er, mit mannigfachen Arbeiten beschäftigt, über ein Jahr
lang verweilte. Innocenz X., der Kardinal Pamfili und andere Personen des
päpstlichen Hoses ließen sich von ihm porträtiren 1813; der Papst beschenkte ihn mit
einer goldenen Kette und einer mit seinem Bildniss verschennen Medaille; die
Akademie von S. Luca ernannte ihn zu ihrem Mitglied. Im Frühjahr 1051,
nachdem er die erworbenen Kunstsachen nach Neapel geschickt hatte, von wo
sie der Gras von Onate später nach Spanien brachte, reiste Velazquez von Rom
ab; seine Absicht, auf dem Heimweg Paris zu besuchen, musste er wegen des
noch immer andauernden Krieges zwischen Frankreich und Spanien ausgeben; er
schiffte sich in Genua ein und kehrte über Barcelona nach Madrid zurück.

Während der folgenden lahre wurde feine kunftlerische Thätigkeit durch die mannigfachen Geschäfte, die seine Stellung am Hos ihm auserlegte, in nicht geringem Grade beschränkt. Bald nach der Rückkehr übertrug ihm der König das Amt des Aposentador Mayor Generalguartiermeister des königlichen Hofhaltes), das mit bedeutenden Einkünsten verbunden war und dessen Verleihung als eine der größten Auszeichnungen am spanischen Hose galt. Unter Philipp II. hatten es die Architekten Herrera und Mora bekleidet. Zu den vielen zeitraubenden Geschäften, die dieses Amt mit sich brachte, kamen noch andere hinzu. Die Kunstgegenftände, die Velazquez in Italien für die königlichen Sammlungen erworben. Gemälde, Marmor- und Bronzewerke und Gipsabgüffe, trafen nach und nach in Madrid ein; bald war er nun in den Hallen und Galerien des Alcazar mit der Anordnung der Statuen, bald im Escorial mit der Aufstellung der Bilder beschäftigt; zu den letzteren versasste er einen wahrscheinlich jetzt noch im königlichen Archiv vorhandenen Katalog, in welchem er bei jedem Gemälde «die Geschichte und Vorzüge desselben bemerkte». Viele Zeit kostete ihm noch überdies die Beauffichtigung eines etwas fonderbaren künftlerifchen Unternehmens, der Herstellung von Bronzestatuen nach einer großen Zahl von ihm gemalter Porträts, mit welcher der Bildhauer Ferrer in Madrid beauftragt war. Die größte Ehre, die ihm Philipp erwies, bestand in seiner Ernennung zum Ritter des St. Jago-Ordens, die am 12. Juni 1658 erfolgte. Die feierliche Aufnahme in den Orden fand im nächsten lahre in der Kirche De la Carbonera statt, bei welcher der Marquis von Malpica als Zeuge fungirte und Don Gaspar Perez de Guzman ihn mit den Infignien bekleidete.

Unter den Werken dieser letzten (dritten) Epoche des Kunstlers ist das unter den Namen: Las Meninas (die Ehrenfräulein) berühmte Bild das bedeutendste (Museo del Prado, Nr. 1062). Es entstand im Jahre 1656 und hat seinen Titel von den beiden jugendlichen Hosdamen der kleinen Insantin Margarita Maria (des ersten Kindes der Königin Mariana), der Hauptperson des Gemäldes. Die eine der anmuthigen Meninas kniet zur Linken der Insantin, ihr ein Glas Wasser überreichend, die andere steht ihr zur Rechten. Hinter der ersteren, vor einer nur zum Theil sichtbaren, dem Beschauer mit der Rückseite zugewandten Stafslei,

fleht Velazquez, mit Pinfel und Palette in der Hand, aus dem Bilde herausblickend; den Gegenfland (einer Beobachtung, der aufserhalb der dargeflellten Seene gedacht ift, zeigt der Spiegel an der Wand im Hintergrund des tiefen Gemachs, der die Geflalten des Königs und der Königin, die der Künftler zu porträtiren im Begriff ift, deutlich reflectirt. Rechts ganz im Vordergrund liegt ein großer



Krönung Mariä, Museo del Prado,

prächtiger Hund in ernfthafter Ruhe, gleichgiltig gegen die Neckereien des zierlichen Zwergs Pertufano, der einen Fuss auf seinen Rücken gesetzt hat; neben dem Letzteren sieht die Zwergin Barbolo. Im Hintergrund rechts ist die Thür des Zimmers gegen eine Treppe geöffnet, auf welcher die Gestalt eines Mannes sichtbar ist. Durch diese Thür und die Fenster an der rechten Seite dringt das Tageslicht in das weite Gemach, an dessen Auswahl neben und über dem Spiegel große Gemälde angebracht sind.

Mit einem gewiffen Raffinement und wie in der Ablicht, die ganze Meister-Dohme, Kunst und Kunstler. No. 86 u. 67.

schaft (einer realistischen Kunst auf einmal zu zeigen, suchte Velazquez für dieses Bild malerische Probleme der schwierigsten Art auf; die Eigenthümlichkeit der gewählten Beleuchtung, neben dem Seitenlicht das ziemlich starke Licht in der Tiefe des geschlossenen Raumes, der dadurch bedingte Charakter des Helldunkels, die Kennzeichung des Spiegelbildes als folchen neben den gemalten Bildern an der Wand, dies Alles bot Schwierigkeiten, in deren Bewältigung fich das vollendete Können des Malers, die ganze Feinheit seiner coloristischen Wissenschaft manifestiren konnte. Erwägt man den Charakter der Aufgaben, die er sich stellte, so scheint es beinah, als hätte in der Löfung derfelben der Eindruck des Virtuofenhaften nicht ausbleiben können. Und doch ist davon in dem Bilde nicht die leiseste Spur. Niemals ist es einem Maler in höherem Grade gelungen, die Kunst durch die Kunst zu verbergen. Der Schein der Realität ist so vollkommen erreicht, dass die malerischen Mittel als solche gar nicht in die Wahrnehmung sallen und die Phrase «wie hingezaubert» bei dieser Darstellungsweise in der That einen Sinn hat. Wie vollendet wahr ist das Ganze in feiner räumlichen Erscheinung, wie fein abgewogen find die Töne des kühlen und klaren Helldunkels, das den Raum erfüllt, und des Lichtes, das durch die geöffnete Thür hereindringt und trotz feiner verhältnifsmäßig starken Helligkeit nicht aus dem Hintergrunde vorsticht, fondern völlig wie aus der Tiefe kommend erscheint. So groß aber die Kunst ift, die fich in alle dem zeigt, fie macht fich nicht aufdringlich geltend und lenkt das Interesse von der Hauptsache nicht ab, der Figurengruppe des Vordergrundes, die in dieser wundervoll gemalten räumlichen Umgebung wie körperlich greifbar erscheint und namentlich in der Gestalt der kleinen Prinzessin und den beiden Meninas mit höchster Feinheit und geistreicher Lebendigkeit individualisirt ist. Luca Giordano gab vor diefem Gemälde, wie erzählt wird, seiner Bewunderung einen eigenthümlichen Ausdruck, indem er es als die Theologie der Malerei bezeichnete.

Ein anderes Bild der dritten Epoche des Künftlers, das an malerifcher Feinheit den Meninas am nächsten kommt, zeigt das Innere einer großen Webstube der Teppichsabrik von Santa Isabel in Madrid (genannt «Las Hilanderas», Museo del Prado, Nr. 1061). Im Vordergrund sind Frauen und Mädelnen am Spinnrad und der Garnwinde beschäftigt, in einer nischenartigen Vertiefung des Hintergrundes, die durch ein verborgenes Fenster erhellt wird, betrachten mehrere vornehm gekleidete Damen einen reichsarbigen, an der Wand ausgespannten Teppich. Ein drittes, nicht weniger ausgezeichnetes Gemälde derselben Zeit ist das oben erwähnte, in der kasserlichen Gemälde-Galerie zu Wien besindliche Bild der Familie des Künstlers. 19) Aus Velazquez' spätessen Jahren stammen mehrere Porträts der Königin Marianne, die «Krönung der Madonna», ein Werk, das ihn nicht auf der Höhe seiner Meisterschaft zeigt, und der «heil. Antonius Abbas bei Paulus dem Eremiten, in der Wüste» (Museo del Prado, Nr. 1056 und 1057). Das letztgenannte Bild bekundet im Technischen noch die volle Kraft des Meisters und ist namentlich durch die freie und kühne Behandlung des Landschaftlichen interessant.

Der Dienst am königlichen Hose machte dem Künstler zuletzt Anstrengungen zur Pflicht, die seine Gesundheit erschütterten und, wie es scheint, die Haupturfache seines raschen Todes waren. Nach dem Abschlus des Pyrenäsischen Friedens (November 1659) war zwischen dem spanischen und französischen Hos fur den folgenden Sommer eine Zufammenkunft verabredet worden, die zur Feier der Vermählung Ludwig's XIV. mit der Infantin Maria Therefa auf der Fafaneninfel der Bidaffoa ftattfinden follte. Velazquez hatte in feiner Eigenfechaft als Aposentador alle Vorbereitungen zu diefer Feflichkeit, bei welcher der höchfte Pomp des königlichen Hofes entfaltet werden mufste, zu treffen, den Bau und die Einrichtung der glänzenden Pavillons auf der Fafaneninfel zu leiten und überdies noch für den König, der mit ungeheurem Gefolge reifte, auf dem ganzen Wege von Madrid bis an die franzöfische Grenze Quartier zu machen. Nach Beendigung der prunkvollen Festlichkeiten, zu Anfang des Juli 1660, kehrte Velazquez erschöpft nach Madrid zuruck; er schrieb sein Testament, als er das



Gruppe aus den «Meninas». Museo del Prado in Madrid.

Anmerkungen.

- 1) Pacheco, Arte de la Pintura, ed. D. G. Cruzada Villaamil, Madrid, 1866. I. p. 134.
- 2) Pacheco, a. a. O. p. 100.
- 3) Zwei dieser Studien, in denen der Knabe lachend dargestellt ist, befinden sich in der K. K. Gemälde-Galerie in Wien und in der Ermitage zu St. Petersburg.
- 4) Gazette des Beaux-Arts, 2, Pér, XIX, p. 426. (Paul Lefort's Artikel über Velazquez; Fortfetzungen desselben: XX. pp. 229 st., 416 st.; XXI. pp. 122 st., 525 st.; XXII. pp. 176 st.).
- 5) Er erwarb von Raffael'íchen Werken: die Kreuztragung (Lo Spafimo), die Madonna del Pesce, die heilige Familie, gen. La Perla, zahlreiche Gemälde Paul Veronefe's, Poutfin's, Rubens', Van Dyck's u. A.
- 6) Er schrieb unter dem Namen: «Ingenio de esta corte», die «Tragedia mas lastimosa, el Conde de Ses», eine Komödie: «Dar la vida por su dama» u. A. Vergl. Schack, Geschichte der dramatischen Literatur und Kunst in Spanien, 1846, III. p. 3 ff.
- 7) Im Jahre 1847 gelangte in London ein im Beitz des Buchhändlers Snare befindliches Porträt Karl's I. zur Ausstellung, das für ein Werk des Velanquez galt, Vergl. Stirling, Velanquez and his works. (Deutsche Uebersetzung von E. W. Berlin, 1856, p. 66. Französische Uebersetzung von Brunet, mit Ammerkungen von W. Bürg er. Paris, 1865, p. 74).
- S) Von Bermudez (im Diccionario) mit dem von Velazquez um 1642 gemalten Reiterbildnifs des Königs verwechfelt; diefes befindet fich im Museo del Prado zu Madrid. Vergl, Madrazo, Catalogo del Nuseo del Prado, Madrid, 1872. pp. 605, 609.
- Nach Madrazo (a. a. O. p. 623) vermuthlich das Porträt der älteren Tochter des Künftlers Francisca; das der jüngeren ift vielleicht das um diefelbe Zeit gemalte Bild No. 1088 im Museo del Prado.
 - 10) Antonio Palomino, Vidas de los pittores y estatuarios eminentes Españoles, III. p. 456.
- Stirling, Velazquez. Deutsche Uebersetzung (f. o.), p. 76. Französische Uebersetzung (f. o.), p. 84.
 - 12) Madrazo, a, a. O. p. 598,
 - 13) Fromentin, Les Maîtres d'autresois. Paris, 1877. p. 105 ff.
- 14) Ein ironischer Zug scheint sich noch bestimmter in zwei andern mythologischen Darstellungen des Kunstlers auszusprechen: in "Mercur und Argus" (Museo del Prado, Nr. 1067) und "Marss (ebenda, Nr. 1102). Auch die Charakterising des Aespos und Menippos (ebenda, Nr. 1100 u. 1101) hat einen Anslug von Komik. Vergl. Lefort, a. a. O. XXI, p. 527.
- 15) Das Reiterbildnis Philipp's IV., nach welchem Tacca's Bronzestatue ausgeführt ist, befindet sich im Pal. Pitti zu Florenz.
- 16) Eine vorzügliche, jedenfalls von Velazquez' eigener Hand herrührende Wiederholung des Reiterporträts von Olivares (in kleinerem Maßfab) findet fich in der alten Pinakothek in München (früher in der Schleissbeimer Gal.); vergl. Recensionen u. Mitthellungen über bildende Kunft, 1865, p. 308 (Art. v. O. Mündler). Eine zweite Wiederholung des Bildes in der Sammlung des Lord Elgin zu Broomhall, Fifeshire (nach Stirling's Angabe). Ein anderes von Velazquez gemaltes Bildnifs des Olivares befützt die Ermitage in Petersburg.
- 17) Von biblifchen Bildern des Künftlers finden sich bei Stirling (s. o., deutsche Uebers, p. 182; franz. Uebers, p. 192) noch erwähnt: «Christus in Emmaus» (früher im Louvre, später in der Sammlung Breadalbane); «Johannes der Täuser» (früher in der Sammlung Williams in Sevilla, dann in der Sammlung Standish in London, eine Zeit lang im Louvre), in Londoner Austionskatalogen von 1853 als ein Werk aus der Schule Murillo's bezeichnet; «Geburt Christi» (1832 beim Brande des Kapitelhauses in Plasencia zu Grunde gegangen); eine «Concepcion» und «Johannes, die Apokalypse schreibend» (sür das Karmeliterkloster in Sevilla gemaß), verschollen.
 - 18) Das Porträt Innocenz' X, befindet fich im Pal, Doria zu Rom.
- 19) S. v. Lützow's Text zu W. Unger's Radirungen nach Werken der K. K. Gemälde-Galerie in Wien, p. 66 ff.



Francisco Goya,

Geb. 1746 zu Fuendetodos; gest, 1826 zu Bordeaux,

Mit dem Ende des 17. Jahrhunderts erscheint in Spanien die nationale Entwickelung der Malerei plötzlich wie abgeschnitten. In der Kunst wie in der Literatur zeigt die folgende Epoche das politisch immer tieser sinkende Land fast jeder felbständigen Lebensäußerung unfähig; die vom Auslande herbeigerufenen Hofmaler Tiepolo, L. M. Vanloo und zuletzt Mengs waren die eigentlichen Beherrscher des Geschmacks. Erst gegen Ende des 18. Jahrhunderts hat Spanien einen Künstler von nationaler Bedeutung aufzuweisen, Francisco Goya, der in Deutschland nur wenig bekannt ist. In Frankreich hat sich die Kunstkritik schon feit mehreren Jahrzehnten fehr eingehend mit diesem originellen Meister beschäftigt und ihm nicht felten eine leidenschaftliche Bewunderung gezollt. Theophile Gautier war einer der Ersten, der ihm unter den Franzosen Ruf verschaffte, dann veroffentlichte Laurent Matheron eine Biographie des Künstlers, in der Gazette des Beaux-Arts erschienen ausführliche Artikel über Goya von Valentin Carderera und Paul Lefort, endlich gab Charles Yriarte ein umfängliches Werk über den Meister heraus, das in einem fast panegyrischen Tone geschrieben ist und den Inhalt der biographischen Nachrichten wohl völlig erschöpft, 1)

Zunächst und hauptfächlich hatte sich das Interesse, das man in Frankreich dem spanischen Meister zuwendete, auf die Radirungen desselben bezogen, jene großentheils fatirisch tendenziösen Schilderungen, die den Namen Goya's in seiner Heimath populär gemacht hatten und die ohne Zweifel das Originellste und Interessanteste sind, was er geschaffen. Dann lenkte sich die Ausmerksamkeit auch auf die Malereien des Spaniers und seine fanatischen Bewunderer stehen nicht an, auch diese als eminente Leistungen zu rühmen; sie betrachten Goya als den Letzten aus dem Geschlecht der großen Meister der spanischen Schule. Einige erblicken in ihm das finguläre Phänomen einer Mischung von Velazquez, Rembrandt und Hogarth. In Wahrheit scheint uns für die künstlerische Gattung, der Goya angehört, von diesen drei Namen nur der letzte bezeichnend. Hogarth und neben ihm Jacques Callot find die Meister, mit denen er in den Arbeiten, in welchen der Schwerpunkt seines Talents liegt, am meisten Verwandtschaft zeigt. Culturhistorisch ist Goya eine höchst bemerkenswerthe Erscheinung, sein buntbewegtes Leben, das an die Schickfale Benvenuto Cellini's erinnert, ein fprechender Kommentar feiner Werke.

Francisco José de Goya y Lucientes war am 30, März 1746 zu Fuendetodos geboren, einer unbedeutenden Ortschaft in der Provinz Aragonien, wo die Eltern eine kleine Landwirthschaft hatten. Im 13. Jahre kam er nach Saragossa in das Atelier des Malers José de Luzan. Seine robuste Natur, sein kecker und leidenschaftlicher Charakter machten ihn bald unter seinen Kameraden zum Helden aller Luftbarkeiten und Raufereien, Einst kam es bei einer kirchlichen Procession in Saragoffa zwischen verschiedenen Brüderschaften und ihren Parteigängern zu Streitigkeiten, die ein blutiges Ende nahmen. Goya, der dabei als Rädelsführer am stärksten compromittirt war, entzog sich den Nachstellungen der Inquisition noch rechtzeitig durch die Flucht und kam um 1756 nach Madrid. Von seinen künstlerischen Studien aus dieser und der nächstsolgenden Zeit ist wenig bekannt. Vielfach in Liebeshändel verwickelt, vor einem Degenstich niemals zurückschreckend, führte er ein verwegenes, abenteuerndes Leben und musste, als eines seiner Duelle ruchbar wurde, zum zweiten Mal flüchten (1759). Er nahm sich jetzt vor, nach Italien zu reisen und soll, da er dazu nicht die hinreichenden Mittel hatte, auf feiner Wanderung durch das füdliche Spanien eine Zeit lang bei einer Quadrilla als Stierfechter gedient haben. Rom ward erreicht und bald gelangte er hier durch feine übermüthigen Streiche zu dem nämlichen Rufe, den er in Madrid und Saragoffa zurückgelaffen. Unter feinen künftlerischen Arbeiten machten damals Darftellungen aus dem spanischen Volksleben durch ihre Neuheit in den akademischen Kreifen seiner Genossen Aussehen; außerdem malte er hauptsächlich Porträts, versuchte sich aber auch in der Historie und gewann bei einer von der Akademie in Parma ausgeschriebenen Konkurrenz einen Preis.

1788 kehrte er nach Madrid zurück. Dort war Raffael Mengs, den Karl III. an feinen Hof berufen hatte, noch hoch gefeiert; als Günftling des Königs und als Haupt einer zahlreichen Schule dirigirte er alle künftlerifchen Unternehmungen ganz unumfchränkt. Allmählich jedoch machte fich eine Oppofition gegen ihn geltend, die feine Richtung als eine antinationale bekämpfte. Eine Flugfchrift, die um diefe Zeit erfchien und wahrscheinlich den Kunfthistoriker Bermudez zum

Verfasser hatte 2), schildert in einem Dialog zwischen Mengs und Murillo jenen als das gerade Gegentheil von allem, was den nationalen Charakter der spanischen Kunst ausmache, seinen gelehrten «philosophischen» Classicismus, seine von der Antike abstrahirten Schönheitsformen als den entschiedensten Gegenstat dessen, was die große Koloristenschule der Spanier im 17. Jahrhundert erstrebt habe. Aber der Widerspruch, den die Mengssche Richtung ersuhr, blieb vorwiegend kritischer, theoretischer Art; eine künstlerische Gegenbewegung von irgend welcher allgemeineren Bedeutung kam nicht zu Stande. Während die Mengssche Schule ziemlich rasch und hauptsächlich an ihrer eigenen Schwäche zu Grunde ging, war Goya in der That der einzige, in welchem, wenn auch nur auf beschränktem Kunstgebiet, eine kecke Originalität hervortrat und zwar ohne jedes repristinierende Streben, sondern ganz im Geiste des 18. Jahrhunderts. Das revolutionäre Genie,

zu dem ihn manche feiner Bewunderer ftempeln möchten, der Mann, von dem fie rühmen, dafs er den Geift der altfpanischen Kunst noch einmal heraufbeschworen und gegen sein Zeitalter ins Feld geführt, ein solcher Held war Goya nicht. Kunstgeschichtlich hat sein Gegenstat zu Mengs keine größere Bedeutung, als der Hogarth's zu dem Akademilker Reynolds.

Nach feiner Rückkehr nach Madrid fehen wir ihn zunächft in dem Mengs'chen Kreife; er wurde zu den von
Mengs geleiteten Arbeiten für die neu
erbaute Kirche S. Francisco del Grande
herangezogen und lieferte für diefe
Kirche ein Gemälde, das trotz feines
ziemlich untergeordneten Werthes Beifall fand und ihn zuerft mit dem
Madrider Hofe in Beziehung brachte.



«Le descañona». Nach einer Radirung Goya's,

Späterhin hat Goya noch eine große Anzahl Kirchenbilder, zum Theil von fehr beträchtlichem Umfang gemalt, und es ist richtig, was man an ihnen hervorhebt: von der steisen Mengs'schen Schulmethode, die zu dem unruhigen Temperament Goya's schlecht stimmte, ist in diesen Bildern keine Spur. Aber ebenso wenig haben sie eine Eigenthümlichkeit von irgendwie hervorragender Bedeutung. Die Deckenbilder, die Goya in der Kathedrale del Pilar zu Saragossa und in S. Antonio de la Florida zu Madrid aussührte, sind ganz in der Art jener hinlänglich bekannten Dekorationsmalercien des 18. Jahrhunderts, sur die hauptsächlich Tiepolo den Ton angab, ganz im Geschmack der «grandes machines religieuses», wie sie in Frankreich die Restout, Natoire und Fragonard malten, die mit ihren geöffneten Himmeln, ihren lächelnden, lockenden, koketten Gestalten eigentlich nichts anderes schildern, als das leichtfertige Gesellschaftsideal des 18. Jahrhunderts. Nur stehen die Heiligen Goya's vielleicht noch um einige Stufen tieser als die seiner französsische Genossen; die

Reize feiner Engelfiguren scheinen zumeist den spanischen Manola's entlehnt, und nicht einmal die Eleganz der Form, die Heiterkeit des Colorits, in der sich bei den Franzosen diese leichtsnnige Kunst präsentirt, sit jenen Goya'schen Bildern eigen. Die Aussührung, deren Bravour viel gerühmt wird, ist oft nachlässig bis zum Aeussersten, und die innere Gleichgiltigkeit des Malers gegen den Stoff der Darstellung wird häusig zur völligen Ironie, wie in dem Kuppelbild von S. Antonio



Nach einer Handzeichnung von Goya,

de la Florida, wo der Heilige sein Wunder, die Auserweckung eines Todten, mit der nichtssagendtlen Geberde verrichtet, während in seiner nächsten Nähe und rings um die Kuppel an einer Galerie, die in die Architektur hineingemalt ist. Figuren herumlehnen, die ganz müssig, um den Heiligen und sein Wunder völlig unbekümmert, in den Kirchenraum hinunterblicken. Die innere Nichtigkeit der religiösen Malerei des 18. Jahrhunderts kann nirgends greller zu Tage treten als in diesem Gemälde.

Auf dem Felde feiner eigentlichen Begabung zeigt fich Goya zuerst in den farbigen Cartons, die er gleichfalls in Mengs' Austrage für die königliche Gobelin-

manufactur von Sta. Barbara in Madrid ausführte; die nach seinen Entwürsen gesertigten Tapeten besinden sich jetzt großentheils in dem königlichen Residenz-



Der Erdroffelte. Nach einer Radirung Goya's,

íchloís Pardo bei Madrid und im Escorial. Goya kehrte in diesen Darstellungen aller Tradition den Rücken und hatte die Kühnheit, die Götter und Helden, die bisher auf den Zimmerwänden der Paläste geprangt hatten, ohne Weiteres mit den Dohme, Kussi und Käustler. No. 86 u. 57.

Typen des ihn unmittelbar umgebenden Lebens zu vertauschen; er schilderte hier Scenen der volksthümlichen Beluftigungen und Feste, der Fandango's, Feria's und Romeria's, in denen das damalige Spanien noch das buntfarbigste Leben entfaltete. Das Publikum Goya's, der mythologischen Herrlichkeit müde, der königliche Hof und die ganze vornehme Welt von Madrid gab der Neuerung lebhaften Beifall, und in der That find diese flott hingeworsenen Compositionen mit ihren leicht bewegten Gruppen, ihrer gefälligen Färbung sehr wirksame und für die glänzenden Gefellschaftsräume, für die sie bestimmt waren, ganz angemessene Decorationsstücke, Gova, der feinen Ruf als Maler der spanischen Volkssitten mit diesen Cartons begründet hatte, behandelte dann ähnliche Themen in den mannichfachsten Variationen, in einer Anzahl größerer und kleinerer Genrebilder. Sie befinden fich fast sammtlich in Privatbesitz, in den Gemäldecabinetten spanischer Familien, die dem Fremden in der Regel schwer zugänglich sind; eine beträchtliche Anzahl besitzt das Palais des Herzogs von Ossuna bei Madrid. Bald ist es Watteau, bald find es die Meister der niederländischen Genremalerei, mit denen man Goya in Bezug auf diese Bilder vergleicht, obschon er schwerlich, bei aller Beweglichkeit feines Talents, einem dieser Meister auch nur ausnahmsweise wirklich nahe gekommen. Erinnern manche der Genrebilder allerdings entschieden an die «scènes champêtres» der Schule Watteau's, fo geht ihnen das Graziöse und die künstlerische Feinheit dieses Meisters doch eben so sehr ab, wie anderen, die mit niederländischen Bildern verglichen werden, die lebensvolle Frische und die coloristische Vollendung diefer Werke. Die Sorgfalt künstlerischer Durchführung war am allerwenigsten seine Sache. Er arbeitete mit rapider Hast, mit sieberhaster Ungeduld und blieb in der Zeichnung wie in der Malerei fast immer Skizzirer. Oft scheint er sich in der Hast der Arbeit mehr des Farbenspachtels als des Pinsels bedient zu haben. Zuweilen wird er oberflächlich bis zum völlig Unbedeutenden, dann wieder überrascht er durch ungewöhnliche Wirkungen, durch energische und eigenthümliche Auffaffung, gleich darauf aber stellt sich auch das ganz Conventionelle ein, namentlich überall da, wo er eine gewisse Anmuth erstrebt, wie in der Manola in der Akademie S. Fernando zu Madrid, einem Bilde, das seinen Ruf nur wenig verdient. Bei einem andern Gemälde, das gleichfalls zu den bekanntesten Goya's gehört, einer Scene aus dem Volksaufstand gegen Murat im Jahre 1808, der Erschiefsung einer Schaar von Gefangenen durch französische Füsiliere (Dos de Mayo, im Madrider Mufeum), ist der abstofsende Eindruck der wüsten renommistischen Technik so überwiegend, dass kaum ein anderer dagegen aufkommt. Als Maler war Goya am glücklichsten im Porträt, Gewöhnlich wird, wenn es sich um seine Bildnisse handelt, die mächtige Kunst des Velazquez in Vergleich gezogen. Ohne Zweifel hat Goya diesen Meister mehr studirt als jeden anderen, und zwar sogleich im Beginn feiner Laufbahn; in den ersten Jahren nach seiner Rückkehr nach Madrid gab er eine Reihe der berühmtesten Porträts des Velazquez in Radirungen heraus. In feinen Bildniffen fieht man, wie er namentlich in der Behandlung des ambiente, des Lufttons, eine malerische Wirkung in der Art jenes großen Künstlers erstrebte. Nennt man ihn den Velazquez des 18, lahrhunderts, so ist das freilich kaum mehr als eine panegyrische Phrase. Die besten seiner Porträts erscheinen den lebensgewaltigen Werken dieses Meisters gegenüber doch nur flach und dünn;

im Vergleich mit Velazquez' genialem Realismus, mit der Energie und geistigen Scharfe seiner Ausstänsignesseise ist diejenige Goya's doch nur gewöhnlich, die Haltung seiner Figuren hat immer etwas vom Charakter der Pofe. Eines der lebendigsten unter seinen Porträts ist das Reiterbildnis Karl's IV. im Madrider Museum, während die ebenda besindliche Porträtzusammenstellung, «Karl IV. mit seiner Familie», nur das steise Anschen eines Ceremonienbildes hat. Im Ganzen ragen die Bildnisse Goya's über die manieristischen Porträts der zeitgenössischen Maler allerdings entschieden hinaus.

Sehr bald nach seinem ersten künstlerischen Ersolge war Goya der angesehenste und begehrteste Maler in Madrid; Mengs' Ruhm erblich vor dem seinigen ziemlich rasch. König Karl IV. ernannte ihn 1789, im ersten Jahre seiner Regierung, zum Hofmaler, 1795 wurde er Director der Akademie S. Fernando. An geräuschvollem Beifall, an Glanz und Ehren hat es ihm niemals gesehlt. Er war der Begünftigte der vornehmen Welt, das Leben an dem leichtfertigen Madrider Hof das Element, in dem er fich bis zuletzt fast ausschliesslich bewegte. Von der Königin Marie Luife und ihrem berüchtigten Günftling, Manuel Godov, ward er in aller Weise bevorzugt; sie pflegte ihn zu ihrem petit lever zu beordern, gestattete seiner verwegenen Laune jede Freiheit und sand Vergnügen an dem farkastischen Witz, mit dem er selbst die Höchsten ihrer Umgebung nicht verschonte. Scharf und schneidend in seiner Satire, wie er sich namentlich in den Capricho's gezeigt hat, war er gleichwohl nichts weniger als ein Mann der Opposition. Obschon von den Ideen der französischen Revolution beherrscht, hielt er dennoch seine Beziehungen zum Hof mit berechnender Klugheit aufrecht. Ein politischer Charakter war er so wenig, wie ein Revolutionär in der Kunst Nach der Abdankung Karl's IV. trat er in die Dienste Ferdinand's VII, dann liess er fich von Joseph Bonaparte, dem verhafsten Feinde des Volkes, protegiren und fich von ihm mit dem Orden der Ehrenlegion beschenken. Als Cavalier war er, wie früher als wilder Student, der Held manchen galanten Abenteuers; er durfte sich der besondern Gunst zweier Damen rühmen, die zu den höchstgestellten der Madrider Gesellschaft gehörten, der Herzogin von Alba und der Gräfin v. Benavente. Die letzten lahre seines Lebens brachte er in Frankreich zu: er starb in Bordeaux 1828, im Alter von 82 Jahren.

So lange man Goya nur als Maler ins Auge fafst, muß die ungewöhnliche Aufmerkfamkeit, welche die Franzofen ihm zuwenden, fehwer begreiflich erfecheinen, auch wenn man die flärksten Ausdrücke der Bewunderung nur für romanische Hyperbeln nimmt. Aber das Interesse der französischen Kritiker, die Goya's Namen zuerst in die Welt riefen, galt, wie bemerkt, zunächst nicht seinen Gemälden, sondern seinen Radirungen. Nach diesen Blättern, in denen allerdings die eigentliche Originalität, die ganze Energie seines Talentes steckt, hat sich ihr Urtheil vornehmlich bestimmt.

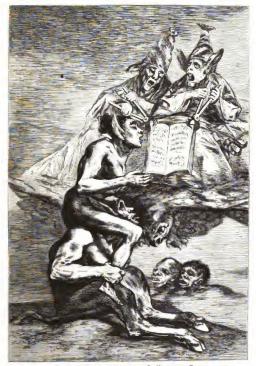
Sie find zum größesten Theil wahre Capitalstücke der Radirkunst. Die Keckheit der Behandlung, die Bravour des Strichs, die «fougue» und «verve» des Vortrags, die den Franzosen so entschieden imponirt hat, beruht hier auf der sichersten Beherrschung der technischen Mittel und häufig auf einer strengeren kunstlerischen Erwägung, als es den Anschein hat. Nach Lefort sind die Zeichnungs-

5

entwürfe zu manchen Radirungen in einer Weife ausgeführt, die fchon völlig die beabsichtigte Wirkung des radirten Blattes zeigt, so dass der Improvifation bei der Radirarbeit felbst nur geringer Spielraum übrig blieb. An renommistischen Zugen fehlt es auch hier nicht und nicht felten schweift die «geistreiche Nadel» ins Phrasenhaste aus. Aber weit häufiger ist der unmittelbar treffende, schlagende Ausdruck. Mit dem raschen Zug des flüchtigsten Umrisses, mit wenigen scharfen Accenten der Zeichnung weiß er oft den frappantesten Eindruck spontanen Lebens hervorzubringen. Nichts war Goya fo fremd wie der Sinn für's Detail. Wenn man bei deutschen Künstlern zuweilen - jetzt seltener, denn früher - wahrnehmen kann, dass sie über der Vertiefung ins Einzelne die Gesammtwirkung aus den Augen verlieren, so zeigt sich in der Art, wie Goya in seinen Radirungen die Dinge am liebsten fasst, zu dieser Neigung der extremste Gegensatz. Es scheint oft, als habe er in der Natur nur Massen, Gesten, Bewegungen gesehen; das Einzelne läfst er im Ganzen verschwinden, das Licht ist in der Regel auf wenige Punkte gefammelt, die aus dem umgebenden Dunkel tiefer Schatten heraustreten. Rembrandt's Art hat offenbar entschiedenen Einfluss auf ihn geübt, wenn auch nur auf den äußern Charakter feiner Darstellungen; denn im Uebrigen hat er nichts mit dem großen Meister gemein. Um den malerischen Effect zu steigern, namentlich um das Dunkel des Grundes zu verstärken, hat er häufig bei seinen Radirungen Aquatinta zu Hilfe genommen, wie durchgehends in den bekanntesten feiner Werke, den fogenannten Capricho's.

Goya fasste den Plan zu denselben 1793 und führte sie aus in der Zeit bis 1798, in der Epoche der französischen Revolution. Sie sind zum größeren Theil eine Art Pasquill auf gesellschaftliche, politische und kirchliche Zustände und lassen vielfach die Einwirkungen jener Revolution deutlich verspüren. Die meisten haben bestimmte zeitgeschichtliche Beziehungen, manche enthalten Anspielungen auf bestimmte Perfönlichkeiten, auf die Königin und ihre Günstlinge, auf skandalöse Hosgeschichten, und Anderes. Der Commentar, den Goya selbst zu den Capricho's verfaſste, gibt ihnen nur eine allgemein ſatiriſche Bedeutung, er hatte offenbar den Zweck, die eigentliche Absicht der Darstellungen zu verbergen und sollte ihnen gewissermaßen als Freipaß auf dem Weg in die Oessentlichkeit dienen. Gleichwohl währte es nicht lange, fo wurde Goya wegen derfelben vor das Inquisitionsgericht gefordert; er berief sich auf seinen Commentar, wäre aber trotz desselben schwerlich freigesprochen worden, wenn ihn der König oder Manuel Godoy nicht in Schutz genommen hätte. Eine Anzahl der Blätter ist allerdings von allgemein satirischem Charakter; sie schildern die galante Welt jener Zeit, die Hidalgos im Escarpin, die Gecken des Prado und ihre Curtifanen, Maskeraden, Scenen des Klosterlebens u. f. f. In manchen herrscht eine wilde Freigeisterei, die unmittelbar aus der Schule der französischen Aufklärung hervorgegangen scheint; hier betet eine Gemeinde andächtiger Frauen eine riefige Vogelscheuche an (Lo que puede un Sastre), dort predigen zwei von einem Drachen getragene Pfaffen mit Efelsohren einem nackten Weibe, das rittlings auf einem kauernden halb thierischen Kobold sitzt (Devota profesion). Eins der Blätter, das einen schlafenden Menschen darstellt, der von gespenstischen Gestalten umschwärmt wird, trug anfänglich die Unterschrift: «Der Schlaf der Vernunft erzeugt ungeheuerliche

Phantome»; man bezog daffelbe auf die gefesselte Vernunst des Volkes und seine abergläubischen Vorstellungen. Später gab Goya dieser Schilderung einen etwas anderen Sinn durch die Unterschrift: «Die Einbildungskraft ohne die Vernunst



Devota profesion . Nach einer Radirung von Goya.

erzeugt abfurde Monstrositäten, aber vereinigt mit der Vernunst ist sie die Mutter der Künste und bringt Wunder hervor.»

Noch andere Darstellungen entziehen sich einer bestimmten Deutung; sie haben etwas räthselhaft Phantastisches, ihren traumhasten Erfindungen lassen sich

die verschiedenartigsten Gedanken unterlegen; eine z. B. zeigt eine riesenhafte, titanenartige Gestalt, die im Vordergrund auf dem Gipfel eines Hügels sitzt und wie träumend in den Mond blickt, der sein unbestimmtes Licht über die Landschaft des Hintergrundes und ihre Städte, Burgen und Flüsse verbreitet. Wie die Personification einer ungeheuren, unheilbrütenden Macht thront der Riese über den dunkeln Wohnstätten der Menschen. Auf einem anderen Blatt sehen wir eine phantastische, sast bis zum Skelett abgemagerte Gestalt mit großen Flügeln, die matt zu Boden hängen. Mit furchtbarer Anstrengung strebt sie an einem steilen Felfen emporzuklimmen, den Rücken gekrümmt, mit den Händen krampfhaft an den Vorsprüngen des Felsens sich anklammernd; im Hintergrund stürzen zwei andere Gestalten mit schlaffen Flügeln kopsüber in die Tiese. Es ist die Darstellung eines vergeblichen Ringens, einer riesenhasten, aber erfolglosen Anstrengung, der Mythus vom Tantalus scheint hier aus dem Classischen ins spukhast Romantische übersetzt; für eine bestimmtere Erklärung gibt aber das Blatt keinen Anhalt. Durch eine lange Reihe ähnlicher Schilderungen geht das unheimliche Grauen einer wilden, wüste Chimären, gespenstische Träume erzeugenden Phantasie; an Zügen infernalischer Hässlichkeit überbieten sie oft Alles, was die Einbildungskraft eines Höllen-Brueghel ersonnen hat, und häufig gehen die satirischen Karrikaturen unmittelbar über in diese fratzenhaste Phantastik.

Eine andere Serie von Radirungen, die fich ganz auf realistischem Boden halten, sührt den Titel: «Los Desastres de la Guerra», das Unheil des Krieges. Sie waren bei Lebzeiten Goya's nur zum Theil bekannt und wurden erst nach seinem Tode von der Akademie S. Fernando in Madrid vollständig verössentlicht. Den Darstellungen dieser Blätter liegen Erinnerungen an die französische Invasion von 1807 und die solgende Kriegszeit zu Grunde; sie schildern Scenen von Kampf, Mord und bestialischer Grausamkeit, in denen das Grausenhaste oft bis zum äussersten Extrem gesteigert erscheint und die leidenschaftliche Tendenz, das Rachegefühl der Besiegten zu schüren, mit schneidender Schärse hervortritt. Die Aussishrung dieser Blätter ist ungleich detaillirter, bestimmter, als in der Mehrahl der sonstigen Radierungen Goya's, sie zeigt, dass er auf diese Schilderungen einen besonderen Werth legte.

Mehrere Blätter find diesen «Desastres» beigegeben, die nicht auf den Krieg Bezug haben; einige sind offenbar direct gegen die Inquisition gerichtet, und drei derselben verdienen, nicht sowohl in künstlerischer Rücksicht, als wegen ihres Inhalts, besonders hervorgehoben zu werden. Die eine zeigt eine jugendliche weibliche Gestalt, die ausgestreckt am Boden liegt, von einem Lichtschein umgeben; ihr zu Füssen sitzt die trauernde Gestalt der Gerechtigkeit, während rings um sie her in einem Dunkel, das von den Reslexen jenes Lichtglanzes unheimlich erhellt wird, die Männer der Inquisition, Richter und Mönche in gespannter Haltung auf den letzten Seuszer der Martyrerin zu harren scheinen; die Unterschrist lautet: «Murió la verdad», die Wahrheit ist gestorben. Ein anderes Blatt, das sich unmittelbar an das letztere anschliests, hat den Titel: «resucitaria», sie wird wieder auserstehn. Die Gestalt der Wahrheit richtet sich aus ihrem Grabe aus, zum Entsetzen ihrer Widersacher, von denen einige in blinder Wuth auf sie losschlagen. Ein drittes Blatt endlich, das erst später bekannt wurde, trägt die Unterschrift:

Das ift die Wahrheit; eine weibliche Gestalt, von einem Glorienschein umgeben, wendet sich tröstend zu einem von Alter und Elend Gebeugten, neben ihr steht eine Wiege, aus welcher ein Kind ihr die Arme verlangend entgegenstreckt.

Unter allen Darstellungen Goya's sind die letztgenannten vielleicht die einzigen, in denen durch die Nacht der von ihm geschilderten Welt ein Strahl des Lichtes hereindringt, in denen eine positive Ueberzeugung wohlthuend und erwärmend hervortritt. Sonst erscheint Goya sast überall voll Hass und Grimm gegen eine verderbte Welt, polemisch, satirisch, verneinend oft bis zum völligen Nihilismus, wie in dem gleichfalls der Serie der «Desastres» beigestigten Blatt, das einen Todten zeigt, der sich zwischen gespenstischen Schatten mühsam aus dem Grabe erhebt und das Wort Nada (Nichts) neben sich in den Sand schreibt.

Was den Darstellungen Goya's völlig sehlt, das ist der Humor. Seine Sujets sind freilich meist der Art, das sie eine humoristische Aufsfung ausschließen; aber sie sehlt auch da, wo sie möglich, ja, wo sie von einem höheren Gesichtspunkt aus gesordert war. Seine sogenannten idyllischen Scenen haben nichtspunkt aus gesordert war. Seine sogenannten idyllischen Scenen haben nichtspunkt der blosen Intention nach, nichts von dem Reiz der humoristischen Genrebilder der Niederländer, mit denen man, wie gesagt, diese Scenen manchmal verglichen hat. Jener Humor, der, nach Göthe's Worten, die Seele befreit, der in aller dem Menschendasein anhastenden Beschränktheit und Verkehrtheit das Echte und Wahre mit freiem Blick erkennt, dessen besteht, der sich Herz und Auge vielmehr ossen hit für Alles, was an der Verkehrtheit, die er verlacht, Mitleid und Liebe verdient, dieser echte Humor war Goya fremd. Auch nicht diejenige Objectivität war ihm eigen, die Goethe von Chodowiecki rühmt, indem er darauf hinweist, wie dieser den Scenen der Unnatur, der Verderbnis, der Barbarei und Abgeschmacktheit, die er schildert, sogleich Scenen einer gesunden Natur, dem Hassenswerthen sogleich das Liebenswürdige gegenüberssellt.

Gova ist nicht Humorist, er ist vor Allem Satiriker und als solcher nahe mit Hogarth verwandt, obschon in den Darstellungen des letzteren doch hier und da humoristische Lichter auftauchen. 3) Will man Goya völlig gerecht werden, so muss man ihn im Zusammenhang mit seinem Zeitalter und dem ihn unmittelbar umgebenden Leben betraehten. Es war dies allerdings eine Zeit, welche den Zorn der Satire herausfordern muſste. Die politiſchen und ſocialen Zuſtände des damaligen Spaniens waren ähnliche, wie die, welche damals in Frankreich die Revolution hervorriefen, und Goya gehörte zu den Wenigen, die in dem indolenten geistesträgen Spanien die Erschütterung verspürten, die damals von Frankreich aus durch ganz Europa ging; er war in Spanien einer der wenigen Repräsentanten jenes Geistes, der in der französischen Revolution die morsche Culturwelt des 18. Jahrhunderts über den Hausen warf. Er war, wie sein Biograph Yriarte fagt, von der Familie der Voltaire und Diderot. Der skeptische Zug, der durch alle feine Werke hindurchgeht, trägt das Merkmal des Jahrhunderts. Was in feinen kirchlichen Darstellungen als unwillkürliche Ironie erschien, das tritt in seinen satirischen Schilderungen als offener Skepticismus ganz unverholen und als der nackte Ausdruck des Zeitbewuſstſeins zu Tage.

Vom rein künstlerischen Gesichtspunkt betrachtet, wird die satirische Schilderung immer nur einen sehr bedingten Werth haben können. Dem Humoristen

ist es durch die Objectivität seines Standpunktes möglich, das Wesen seines Gegenstandes voll zum Ausdruck zu bringen, durch die Darstellung als solche zu wirken. Die Auffassung des Satirikers hat immer etwas Einseitiges und es ist ihm nicht fowohl an der Darstellung selbst, als vielmehr an etwas gelegen, das in dieser nicht mit enthalten ist. Er hat einen außerhalb derselben liegenden Zweck und bedarf daher für die Darstellung in der Regel eines erklärenden Commentars; er verfolgt eine Absicht, mit der er sich nicht an das Anschauungsvermögen des Betrachters, fondern an feine Reflexion oder feinen praktifchen Willen wendet. Der bildliche Ausdruck ist ihm nur ein Mittel, nicht Selbstzweck, er stellt eigentlich nur dar, um zur intellectuellen oder moralischen Verneinung dessen, was er darstellt, aufzufordern. Das ift feine Tendenz und eben sie ist es, die ihn, um des Erfolges sicher zu sein, in der Regel zur Uebertreibung dessen führt, was er dem Gelächter oder dem Hasse preisgeben will, zur Karrikatur. Während es im Wesen der humoristischen Schilderung liegt, dass sie jede einseitige Uebertreibung vermeidet, ist eben diese mit der satirischen Tendenz sast immer und sast nothwendig verbunden. Gova's fatirische Schilderungen halten sich beinahe ausschliefslich im Gebiet der Karrikatur, und sie gehören ohne Zweisel zum Geistreichsten, an charakteristischer Schärfe und treffendem Witz zum Besten, was in dieser Zwittergattung der Kunst geleistet worden. So grotesk, so ungeheuerlich sie ost erscheinen, sie find dennoch stets erstaunlich charakteristisch. In der satirischen Auffassung, im karrikirenden Ausdruck ist Goya wirklich bedeutend; ja, man möchte sagen, er sei nur in der Uebertreibung wahr, nur in der Karrikatur charakteristisch.

Wie in der Schärfe der fatirischen Auffassung, verdient Goya auch in der Art der Behandlung und des Vortrags vor Hogarth den Vorzug. Diesen hat meist etwas Schwerfälliges, eine gewisse phlegmatische, objective Genauigkeit und Umständlichkeit der Schilderung, die den Sujets gegenüber, die er darstellt, den richtigen Gesichtspunkt verrückt und einen Eindruck macht, als habe er mit Behagen gezeichnet, was er als Satiriker brandmarken wollte. In Goya's Karrikaturstil, in der «sougue» und «verve» seines Vortrags kommt durchweg der Charakter einer leidenschaftlichen Subjectivität zum Ausdruck. Die kecke Nachlässigkeit der Behandlung, die namentlich alles Beiwerk, die lokalen Umgebungen der Figuren nur ganz flüchtig andeutet, erscheint geradezu als ein positiver Vorzug seiner sätrischen Bilder.

Fafst man Goya in feiner Gefammterscheinung ins Auge, so ist es ein vorwiegend geschichtliches Interesse, das er in Anspruch nimmt. Dem Kulturhistoriker vornehmlich wird er eine höchst beachtenswerthe Erscheinung bleiben, eine Gestalt, die sür jene gährende Uebergangsperiode des vorigen Jahrhunderts, in welcher die Principien einer absterbenden Kultur in sich zusammenstürzten und neue unter furchtbaren Kämpsen sich emporarbeiteten, von ungewöhnlich charakteristischer Bedeutung ist.

ANMERKUNGEN.

S. Theophile Gaulier, Cabinet de l'amateur. 1842. — Laurent Matheron, Biographie de Fr. G. Paris 1858. — Gazette des Beaux Arts. 1860, 1863 (Art. v. Carderera), 1867 (Art. v. P. Lefort). — Charles Yriarte, Goya, sa biographie etc. Paris 1867.

²⁾ Abgedruckt in Tubino's «Murillo» (Sevilla 1804), p. 278 ff.

³⁾ Vergl, Justi, Will, Hogarth (Zeitschr, für bildende Kunst, VII, 1. 44). - Woltmann, Aus vier Jahrhunderten. Berlin 1878. pp. 147 ff.

LXXXVIII u. LXXXIX.

JACQUES ANDROUET DUCERCEAU.

Von

Julius Janitsch.

Jacques Androuet Ducerceau.

Geb. vor 1515; Gest, nach 1584.

In Jacques Androuet Ducerceau brachte die franzöfische Renaissance einen Kunstler ganz besonderer Art hervor. Von Hause aus Architekt, ja sogar ein bedeutender Architekt, offenbarte er seine Kunstlerschaft wesentlich nur in den zahlreichen in Kupser gestochenen Entwürsen, welche aus uns gekommen sind; und obgleich er nicht an die Größe eines Pierre Lescot und Philibert de L'Orme heranreicht, übertrisst er diese doch an nachhaltiger Wirksanskeit bei weiten. Als Ornamentist von unerschöpslicher, anmuthvollster Gestaltungskraft hat er Mustergültiges hinterlassen. Endlich zieht er das Interesse durch die Wandlungen auf sich, die er im Lause seiner Entwicklung durchmachte, und die ein getreues Spiegelbild des Verlauses geben, welchen die französische Renaissance überhaupt nahm.

Wollen wir uns über fein Leben und feinen Bildungsgang unterrichten, fo könnte der Mangel an zuverläfsigen Nachrichten billig wunder nehmen, begegneten wir dieser Erscheinung nicht fast regelmässig, wo es sich um Künstler seiner Zeit und feines Landes handelt. Das Gefühl der Perfönlichkeit war bei denfelben noch nicht hinreichend entwickelt, die mittelalterlichen Traditionen noch zu mächtig, nach welchen der Künstler hinter seinem Werke zurücktrat. So verlor das, was man die künftlerische That nennt, viel von seinem Nimbus. Und stand ehemals, in den Zeiten der Gothik, das Handwerkerthum einem Hervortreten der Perfon des Künstlers im Wege, so that es nunmehr ein neues, nicht minder gewichtiges Moment. Wie die neue Kunst eine importirte war, so war sie zunächst eine Dienerin des Luxus; der Künftler stand recht eigentlich im Dienste der Großen. Vorab gilt dies vom Architekten. Derfelbe führte die Intentionen des Bauherrn aus; er lich diesem sein Wissen und seine Kunst; dass er sein Bestes dabei that, scheint als selbstverständlich nicht weiterer Erwähnung werth. Durchblättert man Ducerceau's bekanntes Kupierwerk "Des plus excellents bastiments de France" mit den Aufnahmen, der Beschreibung und Baugeschichte der hervorragendsten franzöfischen Schlöffer, so wird man wohl stets den Bauherrn, doch mit Ausnahme von Lescot und de l'Orme, niemals den Baumeister, d. h. den erfindenden Künstler, genannt finden. Und auch jene beiden Ausnahmen bestätigen nur die Regel. Schr charakteristisch heißt es in der Beschreibung des Louvre: "Le tout commencé . . . du vivant du feu Roy François et parachevé par le Roy Henry son

fils, sous l'ordonnance et conduite du seigneur de Clagny." Wobei die adlige Geburt Lescot's und feine Stellung bei Hofe fehr ins Gewicht fallt, was nicht minder in Anschlag zu bringen ist, wenn vorübergehend einmal des "feu Philebert de l'Orme" Erwähnung geschicht. Sonst heist es daselbst einsach, wie z. B. in der Baugeschichte der Tuilerien: «La Royne mère du Roy ayant trouvé ce lieu bien commode pour faire quelque bâtiment plaisant, sit commencer à y bâtir, et ordonna premièrement le dessin ...» und weiterhin: «Lecle Dame ayant bien considéré le premier dessin du plan, ne l'a deguères depuis changé, excepté quelques augmentations qu'elle a délibéré y faire;» so dass man wohl erstaunt nach dem eigentlichen Baumeister zu fragen versucht ist. Wir werden denmach auch bei einem Ducerceau nicht gar viel Ausschlüsse über sein Leben und seine Tlätigkeit erwarten dürsen und uns nicht mehr wundern, wenn wir gleich die Anstänge seiner Lausbahn in dichtes Dunkel gehüllt sinden, wenn sich weder über seine Herkunst, noch über sein Geburtsjahr, ja nicht einmal über seine Vaterstadt irgend welche sichere Angaben nachweisen lassen.

Paris und Orléans streiten um die Ehre, ihn den ihrigen nennen zu dürsen. In ersterer Stadt läst sich die Familie der Androuet Ducerceau noch mehrere Generationen nach ihm in verschiedenen Zweigen constatiren, und eine alte Tradition läst ihn dasselbst zur Welt kommen. Androuet war der ursprüngliche Familienname, und erst nach dem Wahrzeichen von Jacques' Wohnhaus, einem goldnen Reif (cerceau, cercle) foll der Beiname Du Cerceau entstanden sein, der sich allmälig mit dem Familiennamen sest verband. Jacques nennt sich noch in später Zeit gelegentlich «Androuet, dit Du Cerceau» meist jedoch schlechtweg "Androuet, Du Cerceau."

Zur annähernden Bestimmung seines Geburtsjahres gibt es einige, freilich nicht ganz zuverlässige Anhaltspunkte - so, wenn er angeblich schon 1537 eine Karte der Landschaft von Le Mans gestochen, und wenn er 1579, mehr noch 1582 über die Beschwerden des Alters klagt, die ihm im Reisen hinderlich seien; man wird damit etwa auf das Jahr 1515 als den Termin feiner Geburt geführt. Wo er feine Jugend, feine Lehrjahre zugebracht, wiffen wir nicht; feinen Bildungsgang können wir nur aus feinen Werken errathen. Ganz unverbürgt ist die Notiz, dass er die Stecherkunst bei Etienne Delaune erlernt habe, da sich in feinen Stichen nicht die geringste Reminiscenz an dessen Manier sindet. Noch haltlofer ist die Behauptung, er sei ein Schüler seines Vaters gewesen, von dessen Künstlerschaft wir überhaupt nichts wissen, ja den eine andere Version zu einem Weinhändler machen will. Dagegen sprechen, wie wir sehen werden, verschiedene innere Gründe zu Gunsten der fonst unverbürgten Tradition, welche unseren Kunstler als Schützling des Georges' d'Armagnac, späteren Cardinals, Italien befuchen läfst. Keiner der großen französischen Künftler jener Tage hat es wohl verfaumt, dort an den Werken des Alterthums wie der neueren Italiener die Elemente jener Renaissancekunst zu studiren, welche von Tag zu Tag in ihrer Heimath mehr Boden gewann.

So haben nachweisbar ein De l'Orme, ein George Bullant, Geofroy Tory dort aus der ersten Quelle geschöpst; und Armagnac war als Gesandter in Venedig, dann in Rom vor Andern in der Lage, junge Künstler dahin zu ziehen und ihnen Mittel und Schutz zum Studium zu gewähren, wie es z. B. bei einem Guillaume Lyfsorgues, dem genialen Erbauer des Schloffes Bournazel, bekanntermafsen der Fall war. Etwa zu gleicher Zeit mit diefem, zu Anfang der vierziger Jahre, hätten wir Ducerceau in Italien zu fuchen, wo er Venedig und die Lombardei durchftreifte, vielleicht auch noch füdlicher, nach Rom felbft gelangte.

Die ersten unzweiselhaft sicheren Spuren seines Lebens führen nach Orléans, welche Ortsangabe nebst der Jahreszahl 1549 seine ersten bezeichneten Kupferstiche tragen. Und zwar drängen fich eine folche Menge von Stichen aller Art in den Zeitraum dieses und der nächstfolgenden Jahre, dass nicht anzunehmen ist, sie feien der Arbeitskraft eines einzigen Mannes entsprungen. Ducerceau muß vielmehr um diese Zeit als wohlsituirter Meister an der Spitze einer Stecherwerkstätte gedacht werden. So findet auch die große Zahl von Copien nach Stichen befonders italienischer Künstler, deren Gegenstände (figürliche Darstellungen, Landschaften u. dergl.) seiner sonstigen Richtung ziemlich sern lagen, eine naheliegende Erklärung. Eine Werkstätte will stetig beschäftigt sein; dazu reichte seine eigene künstlerische Erfindungsgabe offenbar nicht aus, zumal wenn er die Bedürfniffe des Marktes berückfichtigte; dass er in der Verlegenheit nach fremdem geistigen Eigenthume griff, war damals nichts Unerhörtes. - Welches Ansehen er fich bei feinen Mitburgern bald zu erringen wufste, geht daraus hervor, dass ihm beim Einzuge Heinrich's II und der Diana von l'oitiers in Orléans im Jahre 1551 die Leitung der festlichen Arrangements anvertraut ward. Damals mochten die Beziehungen zum Hofe begonnen haben, in welchen wir ihn hinfort bis an fein Lebensende sehen. Ohne die Gunst der Großen wäre es selbst für ein Talent wie das feinige kaum möglich gewefen, fich zu einiger Bedeutung aufzuschwingen. Dennoch follte fie ihm nicht das eintragen, was er erwarten mochte. Er kam der Reihe nach mit Heinrich II. und deffen Söhnen, Franz II., Karl IX., Heinrich III., in persönliche Berührung. Noch auf des Ersteren Anregung hin scheint er die Vorarbeiten zu einem feiner Hauptwerke, der schon erwähnten Sammlung «Les plus excellents bastiments de France», in Angriff genommen zu haben, deren zwei Bände er später unter wirksamster Unterstützung der Königin-Mutter, Katharina von Medicis, zum Abschlusse brachte und dieser seiner Gönnerin widmen durfte, wie auch jeder der drei Bände feines anderen Hauptwerkes, des «Livre d'Architecture», einem der Könige gewidmet ift. Aber fo fehr man ihn am Hofe schätzen mochte, und soviel Anregung und Theilnahme er dort erfuhr, so scheint er doch niemals in ein sestes Dienstverhältnis getreten zu sein. Der König bewunderte seine architektonischen Entwürse; auf königliche Kosten reiste er im Lande umher, um die Aufnahmen der königlichen Schlöffer und der kunftlerifch bedeutendften Landfitze des Adels zu bewerkftelligen, aber nicht die leifeste Andeutung findet sich, dass er einen königlichen Bau auszusühren gehabt hätte. So oft auch sein Name von einem der späteren Biographen mit einem folchen oder mit irgend einem anderen Bau in Verbindung gebracht ward, es beruhte dies stets auf einer Verwechselung mit einem Nachfolger und Namensvetter, wenn nicht auf haltlofer Tradition. Und nur geringe Wahrscheinlichkeit besteht, dass er überhaupt ein Amt bekeidet hat Jacques Besson legt ihm zwar in seinem «Livre des instruments mathématiques et méchaniques» vom Jahre 1569,

welches er mit Figuren ausstattete, den Titel eines "Architecte du Roy et de Mme la Duchesse de Ferrare" bei; wenn jedoch Ducerceau wirklich einen Anspruch auf ersteren Titel (und damit auf eine jährliche Pension) hatte, so muss es sehr befremden, daß er felbst niemals Gebrauch davon macht, sogar auf den den Königen oder der Königin-Mutter gewidmeten Werken seinem Namen höchstens ein einfaches "Architecte" beifügt. Seine Beziehung zur Herzogin von Ferrara, einer franzöfischen Prinzeffin, deren Witwensitz, das Schloss Montargis bei Orléans, in den Zeiten der Religionskriege ein Afyl protestantischer Flüchtlinge war, legt den Verfuch einer Erklärung diefer auffallenden Thatfache nahe. Ducerceau war nachweisbar Protestant. Nun war auch Katharina von Medici großdenkend und vor Allem kunftfinnig genug, um einen Mann von feiner Bedeutung, so viel sie, ohne fich zu compromittiren, thun konnte, zu stützen und wenigstens vorübergehend zu beschäftigen; mehr zu thun hätte sie vielleicht kaum wagen dürsen. Endlich liefs man ihn, wie es scheint, doch fallen. Nach einer Legende starb er in der Verbannung, in der Fremde. Sicher ist nur, dass er im Jahre 1584 dem Hofhalte des Herzogs von Nemours, des Schwiegersohnes seiner neun Jahre früher verstorbenen Beschutzerin, angehörte, welcher, selbst im Geruche des Protestantismus stehend, allerdings außerhalb der Grenzen Frankreichs, in Annecy, residirte. Diefem widmete er fein letztes, aus dem genannten Jahre datirtes Werk, fein "Livre des Édifices antiques Romains". Damit hört jede Spur feines Lebens und Wirkens auf; den Ausgang feiner Laufbahn hüllt gleiches Dunkel ein wie deren Anfang...

Sind die Nachrichten über sein äußeres Leben schon dürstig genug, so fehlen dergleichen über feinen künftlerischen Entwicklungsgang fast gänzlich. Wir haben fchon oben die Behauptung, Ducerceau fei ein Schüler Delaune's oder gar feines Vaters gewefen, zurückgewiefen. Gerathener ist es, seine Werke felbst zu befragen, welche genug deutlicher Fingerzeige enthalten. Schon bei einer oberflächlichen Prüfung feiner Stiche fällt alsbald eine Gruppe von Entwürfen aller Art, zu Gebäuden, zu Gegenständen der Kleinkünste, wie zur ornamentalen Ausstattung überhaupt auf, die sich nach ihrem stilistischen wie stecherischen Charakter scharf von den übrigen, von 1549 an erschienenen, sondert. Ein eigenthümlicher Reiz wohnt diesen Compositionen inne mit ihrer naiven Mischung italienischer und französischer Elemente, welche auch gothische Reminiscenzen gelegentlich aufzunehmen nicht verschmäht. Eine Ueberfülle des zierlichsten Ornaments, das jede Fläche möglichst vollständig zu bedecken sich bestrebt, zeichnet sie aus. Dasselbe hält sich durchweg frei von den naturalistischen und barocken Zuthaten der späteren Werke. Und ein Hauch vornehmster Grazie ist über diese Stücke ausgegoßen, den wir bei den späteren wiederum vergeblich fuchen würden. Kein Zweifel, dass sie der besten Zeit der französischen Renaissance, der Zeit Franz' I. angehören. Aus allgemein stillsstischen Gründen, wie als Refultat eines Vergleiches mit den nach 1549 entstandenen Ducerceau'schen Stichen mufs dies behauptet werden. So gründlich ist die alsdann zu Tage tretende Stiländerung, dass es fast wunderbar erscheinen möchte, wie einem und demselben Künstlergeiste diese auf den ersten Blick so heterogenen Schöpfungen haben entfpringen können. Die in Rede stehenden Stiche sind allerdings unbezeichnet, aber gewiffe individuelle, auch in den späteren authentischen Blättern mit Vorliebe wiederkehrende Züge der Ornamentation, gewisse Wendungen der Arabesken, eine eigenthümliche Form der als Dekorationsmittel verwendeten Vasen, die charakteristischen geslügelten Kinderköpschen als Guirlandenhalter u. a. m. beseitigen jeden Zweisel an Ducerceau's Autorschaft. Für die Möglichkeit einer solchen Stiländerung jedoch werden sich uns noch die tristiesten Gründe darbieten.

Fragen wir zunächst, von welchen Einwirkungen diese Blätter zeugen, so werden wir auf oberitalienische Muster gesührt. Erzeugnisse des italienischen Kunstgewerbes waren es ja wohl, welche die erste Kenntniss von den Formen der italienischen Renaissance in Frankreich verbreitet hatten; und lange hatte die Pflege dieser neuen Kunst in den Händen nicht so sehr der Architekten als italienischer Decorateure gelegen. Da somit schon in verhältnismäßig früher Zeit fich diese Formensprache in ganz Frankreich eingebürgert, so werden wir im Verfolg unserer Frage vorerst nicht über die Grenzen von Ducerceau's Heimath hinausgreifen müffen; um fo weniger, als wir in diefen feinen frühen Werken die wohlbekannten Züge eines der liebenswürdigsten französischen Künstler jener Tage, die Geofroy Tory's, des gelehrten Humanisten, graziöfen Zeichners und Formschneiders wiederfinden Dessen Vorbild ist unverkennbar. Einige der Ducerceau'schen Entwürfe scheinen von seinen Livres d'heures (f. namentlich die «Horae in laudem beatifs, yirginis etc.» vom Jahre 1531, oder die Reproduction jener Holzschnitte von 1542) stillsstisch direkt beeinflusst. Es gilt dies z. B. von der Zierleiste zu Ende dieses Aussatzes, sowie von dem Ornamente der Friefe, Stylobaten und Gebälkstücke der nachstehenden Haussassade, welche Tory's Erfindungen bis zum Verwechfeln ähnlich sehen. Aber auch als Stecher erscheint hier Ducerceau als von Tory abhängig. Die Technik diefer Stiche ist eine Combination von Radirung und Grabstichelarbeit, wie er sie auch späterhin durchweg anzuwenden liebt, die Ausführung jedoch zart, fast zaghaft, durchaus das Gegentheil der festen und kühnen Manier, die er sich später aneignete; die Zeichnung gibt gewöhnlich nur die Umriffe ohne jegliche Schattirung und ohne Abstufung in der Stärke der Striche. Es ist einsach die auf den Kupferstich übertragene Holzschnittmanier Tory's. Ob er in dessen Werkstätte gearbeitet, ist im Grunde gleichgültig, nicht einmal wahrscheinlich, da Tory niemals den Kupserstich pflegte, und jene Blätter eine noch ungeschulte Hand verrathen. Es genügte, das ihm einige der zahlreichen mit Tory's köftlichen Randleisten und figürlichen Darstellungen gezierten Bücher zu Gesicht kamen, um seinem Geschmack und seiner Manier diese eigenthümliche Richtung zu geben.

Soweit es sich um die kleineren Formen handelt, die Entwürse zu kirchlichen und prosanen Geräthschaften, zu Chorstühlen, Hausaltärchen, Weihrauchsässern oder zu Leuchtern, Spiegelrahmen, Schmuckgegenständen u. dgl., könnte diese Erklärung ausreichen; unzulänglich wird sie angesichts einiger Entwürse zu Hauslassaden, deren eine in verkleinerter Holzschnittreproduction auf Seite 9 abgebildet ist. Wir sehen hier den Aufris eines in drei Stockwerke und ein Dachgeschofs sich gliedernden prunkvoll ausgestatteten Gebäudes. Das untere Geschofs wird durch eine in Bogen sieh öffnende, durch Kreuzgewölbe eingedeckte Pseilerhalle gebildet. Drei Systeme von je sechs vorgestetzten

Säulen - unten dorifchen, darüber ionifchen, zu oberst korinthischen - auf hohen Sockeln, mit vorgekröpften Gebälkstücken, bewirken eine Vertikaltheilung von je fünf Travéen, deren jede im ersten Stockwerk ein hohes, schmales, von Pilastern eingerahmtes Fenster mit einem Giebel in Form eines Kreissegments zeigt; ein mit Pilastern gezierter Blendrahmen umfast dieselben außerdem. Im Obergeschofs treten je zwei Paar gekuppelter Rundbogensenster an deren Stelle, ein jedes Paar von einem rundbogigen Blendrahmen eingefast, der überdies von einem kreisförmigen Fensterchen durchbrochen ist. Die Fenster dieses, wie des ersten Geschofses zeigen schwere Steinkreuze, während die des Dachgeschosses nur durch vertikale Steinpfosten getheilt sind. Jedes der letzteren, wiederum von Pilastern eingerahmt, ist von einem halbkreisförmigen, muschelartig gestalteten Giebel überragt. Das mittlere zeichnet sich durch einen complicirteren Aufbau aus. Nischen flankiren daffelbe, und über feinem Giebelfeld wird es durch ein geradliniges, von korinthischen Pilastern getragenes Gebälk abgeschlossen, welches von einem mit dreieckigem Giebel gekrönten Nischenausbau überragt wird. Voluten vermitteln die Uebergänge der unteren zu den höheren Partien. Reich verzierte Friese scheiden die drei oberen Stockwerke; elegante Voluten zu beiden Seiten der Lucarnen, und schlanke Vasen zwischen den letzteren vollenden die heitere Pracht. Ergänzen wir uns den Entwurf durch ein (auf dem Stiche nicht angedeutetes) hohes steiles Dach mit stilgemäs ornamentirtem First, so müssen wir zugeben, dass der Bau sich den prächtigsten des Landes würdig angereiht hätte, wäre er wirklich ausgeführt worden. Soviel national franzöfischer Elemente die Analyse hier nun auswies, - es sind als solche z B. die hohen schmalen Fenster mit den Steinkreuzen, vor allem aber die Architektur des Dachgeschosses mit der für die französische Renaissance so charakteristischen Mittellucarne anzusehen - soviel fremde, specifisch italienische Motive gesellen sich hinzu, welche Ducerceau schwerlich in der Heimath hatte kennen lernen können. Nun erinnern wir uns, dass er Italien besucht haben soll. Diese Fassadenentwürse ersetzen jeden actenmäßigen Beweis. In Oberitalien konnte er das Motiv der offenen Halle des Erdgeschosses finden; wir erinnern an die Paläste beispielsweise zu Brescia, zu Verona, zu Venedig. Italienisch ist die zur Breite in gutem Verhältnis stehende Höhenentwicklung, während an den franzöfischen Bauten zwei Stockwerke bei vorherrschender Ausdehnung in die Breite die Regel waren. An venezianische Bauten - wir nennen nur die Scuola di S. Marco - gemahnen die halbkreisförmigen Giebel; ja, das etwas spielerische Motiv der bloss der malerischen Wirkung zu Liebe vorgefetzten Säulen glauben wir geradezu als Reminiscenz an die Scuola di S. Rocco auffassen zu dürfen, Auch dort finden sich die erhöhten Stylobate wie die vorgekröpften kleinen Gebälkstücke und sogar die von der italienischen Renaissance sonst nur selten angewandten Canelluren. Auch Frankreich zählte damals schon eine stattliche Reihe von mehr oder weniger italienischen Einflus verrathenden Bauten; schon standen die Schlößer Gaillon, Chambord, Boulogne (auch Madrid genannt) und manche andere, der Hôtels in den Städten zu geschweigen; von ihnen allen konnte Ducerceau sich das eine und andere Motiv feiner Faffaden abgefehen haben — das charakteriftifchste seiner Formgebung, eben die vorspringenden und im Sinne der Renaissance streng gebildeten Säulen, war etwas

durchaus Neues, das er nur in Italien, und zwar in dem mit antiken Elementen noch freier schaltenden Oberitalien, gefunden haben konnte. Erwähnung verdient serner in diesem Zusammenhange ein den Charakter der frühen Stiche Ducerceau's



Entwurf für eine Hausfassade.

tragendes Blatt mit der Faffade der Certofa bei Pavia, welches merkwurdigerweise den (bekanntlich nicht ausgeführten) halbkreisförmigen Mittelgiebel zeigt. So wenig Pofitives wir auch von diefer erften Periode Ducerceau's wiffen: daſs ſie 1549 zu Ende war, zeigt die in dieſem Jallre zu Orléans erſchienene Sammlung von Triumphbögen, das erste sicher datirte und bezeichnete Werk des Künftlers. Ein wesentlich anderer Geist herrscht hier, der von einer tiesgehenden Wandlung in Ducerceau's Stil und Technik Kunde giebt und ihn von jetzt ab bis zu Ende beherrscht. Er folgt nunmehr mit Entschiedenheit der Richtung, welche an die Meister von Fontainebleau und die den gleichen Namen tragende Stecherschule anknupft. Schon seit 1528 hatten dort der Reihe nach, zuweilen auch in Gemeinschaft, die Italiener Serlio, Rosso, Primaticcio und in ihrem Gesolge eine ganze Schaar italienischer und französischer Architekten und Decorateure an den Neubauten des Schlosses gewirkt und eine Art von Stil herangebildet, welche immer weiter um fich griff und schliefslich die Alleinherrschaft erlangte. Sehr verschieden geartete Naturen und ganz entgegengesetzte Tendenzen hatten sich da wenigstens vorübergehend zusammengefunden, und dem entsprechend war der Enderfolg. Wohl hauptfächlich auf Serlio's, des geschulten Akademikers, Rechnung ist eine gewisse Ernüchterung zu setzen, welche sich allmälig in der Architektur bemerkbar macht. Die französische Frührenaissance hatte ein naiv-heiteres Spiel mit den nur halbverstandenen antiken Formen getrieben, sie hatte im üppigen Reichthum der Decoration wahrhaft geschwelgt. Eine Periode der Selbstbesinnung konnte an fich nur heilfam fein; die eingeleitete Bewegung schofs jedoch über das Ziel hinaus. Es beginnt eine strengere Behandlung der Formen; nicht im Sinne der italienischen Hochrenaissance, zumal Serlio's, streng im Canon der Säulenordnung - das volle Verständniss für diese blieb der französischen Renaisfance doch verfagt - fondern zunächst in einer rigorosen Sparsamkeit des Details, in der Bevorzugung schmucklofer Lisenengliederung sich offenbarend. Die angeborene und durch die Tradition rege gehaltene Freude an reichem Schmuck fuchte andere Auswege, um fich fchadlos zu halten; und ihr kam die von Primaticcio und Genossen inaugurirte Richtung willig entgegen. Leider machte fich hier der ganze, an Michelangelo's fpäten Werken grofsgezogene Manierismus breit, der zu dem immer noch innewohnenden Vorrath von Kraft und Größe ein ihm innerlich widerstrebendes Element von Eleganz und Grazie aufnahm, was keine vortheilhafte Mifchung ergab. Für die neuen Aufgaben, welche vorab der Architektur gestellt wurden, bot diese Richtung wenigstens den Vorzug, dass sie fich beffer auf Maffenwirkung verstand. Es handelte fich nicht mehr, wie fruher zumeist, darum, einzelne Theile eines alten Schlosses zu modernisiren, etwa einen Flügel anzubauen, oder auch ein kleineres Hôtel, höchstens ein Jagdschloss zu errichten; fondern der Bau großer Paläste war an der Tagesordnung, König und Adel wetteiferten darin. Es galt also wirksame Gliederung der Massen; und dies war jetzt entschieden leichter zu erreichen. Indem nun aber eine Vergröberung der Formen damit Hand in Hand ging, zeigte sich die Kehrseite dieser neuen Richtung in ihrer Benachtheiligung der Kleinkünfte. An die Stelle der früheren heiteren Anmuth tritt ein schwerer, anspruchsvoller Pomp. Um die Vorliebe für die Ornamentation zu befriedigen, muß die gefammte Formenwelt beisteuern; naturalistische Elemente drängen sich vor, und mit den menschlichen Formen wird ein willkurliches Spiel getrieben. So kundigt fich die Zeit Heinrich's II. an, die, uppig, genussfüchtig und kunstliebend wie die Franz' I., an seinem Kunstgesühl weit hinter diefer zurücksteht.

Naturgemäß erfährt auch die Kupferftichkunst (die wir mit Rücksscht auf Ducerceau fortwährend im Auge behalten müssen) eine entsprechende Umgestaltung. Italienischer Einsluß hatte seither schon die Oberhand behauptet. Geosfroy Torys sieht in unmittelbarer Abhängigkeit von der venezianischen Schule. Sein Stil erscheint im Wesentlichen von den Holzschnitten der berühnten Hypperotomachie des Polissio, des 1499 in Venedig erschienenen erotisch-architektonischen Romanes des Colonna, beeinsusst. Auch Jean Cousin knüpft an dieselbe an, indem er die schlichte Größe und Einsalt des Originales in der von ihm illustrirten französischen Ausgabe von 1546 zwar mehr in das Anmuthige übersetzt, die Stechmanier jedoch einsach adoptirt. Wir sehen auch Ducerceau durch Tory's Vermittlung in Abhängigkeit von dieser venezianischen Holzschnittmanier.

In der Periode, in welche wir nunmehr eingetreten, find es wiederum Italiener, die den Anftofs zu der veränderten Richtung geben. An der Spitze der Bewegung die Meister von Fontainebleau, wie der schon genannte Primaticcio, neben ihm vor allem Antonio Fantuzzi, *maitre Fantose*, wie ihn die Franzosen nannten, und der ganz italianisirte Niederländer Léonard Thiry. Eine kühne, breite Strichfuhrung und doch nicht ohne Weichheit, absichtliches Verschmähen aller Kleinarbeit und ein entschiedenes Streben nach plastischer Wirkung im Großen sind die vorstechenden Züge dieser tonangebenden Schule. Sehr bezeichnend wendet sie sich ausschließlich der leichteren und bequemeren Radirung zu, welche sie denn auch mit Virtuosität handhabt. Selbstverständlich gingen neben der geschilderten verschiedene, nach anderer Seite hin gravitirende Richtungen einher, die sich vielsach mit ihr kreuzten und berührten — wir erinnern nur an Étienne Delaune, an die Lyoner Stecher u. A. m. — aber an Bedeutung und an entscheidendem Einstus auf die Entwicklung der französischen Hochrenaissance können sie nicht mit iner wetteisern.

Unter folchen Aufpicien also beginnt die spätere Periode in Ducerceau's Schaffen, diejenige, in welche feine meisten und wichtigsten Werke fallen, und in welcher fich die charakteriftischen Züge ausprägten, welche sein traditionelles Bild an fich trägt. Wann und unter welchen Verhältniffen der Umschwung in seiner künftlerifchen Denkweife vor fich gegangen, ift nicht nachzuweifen. In dem ersten datirten Werke von 1540 ist derselbe bereits entschieden; hierin sehen wir die Elemente des neuen Stiles mit einer Meisterschaft behandelt, wie sie nur auf Grund langer Uebung und intimer Vertrautheit denkbar ift. Von den fünfundzwanzig Blättern dieser Folge bringen neun perspektivische Aufrisse und Grundpläne antiker Triumphbögen, nämlich derjenigen des Titus, des Septimius Severus und des Constantinus zu Rom, dann der Bögen zu Ancona, Benevent, Alessandria, Verona, Sufa und Ravenna - den Freiheiten zufolge, die fich der Künftler dabei gestattet, wohl schwerlich nach eigenen Aufnahmen - die übrigen gewissermaßen Variationen über dieselben: geistreiche, zum Theil jedoch auch höchst barocke Umund Nachbildungen, zu welchen die Motive nicht immer schon in den Vorbildern gegeben waren Vielmehr, wie Ducerceau sich in seiner Stechermanier hiebei sichtlich an Fantuzzi anlehnt, so bestreitet er auch den Aufwand an dekorativen Details hauptfächlich aus dem Formenschatz, welcher von den Künstlern von Fontainebleau und deren Geistesverwandten in den königlichen Schlössern angefammelt worden war. Seine Satyrn, feine Karyatiden und Atlanten, die wunderlichen Hermen mit fpiralförmig verschlungenen Beinen, die nach oben vorquellenden in Voluten endigenden Pilaster mit Löwenfüssen, die schweren Fruchtguirlanden u. A. m., sie alle konnte er dort finden. Aber abgesehen von diesen Concessionen an den herrschenden Geschmack documentirt sich in manchen dieser Blätter ein feines kunstlerisches Gefühl, in allen eine so sichere Beherrschung der klassischen Formen (natürlich fo wie die Renaiffance dieselben auffasste), dass wir auch hierdurch wieder zur Annahme eines vorangegangenen italienischen Studienausenthalts gedrängt werden. Vollendet und tüchtig wie als Architekt zeigt er fich in diefen Blättern auch als Stecher. Mit Sicherheit und Freiheit weiß er die Nadel zu führen und legt eine Vertrautheit mit der Manier der Meister von Fontainebleau an den Tag, welche nothwendig auf die Voraussetzung bringt, dass viele seiner undatirten Copien nach jenen Stechern, Figürliches wie Ornamentales, diesen Blättern vorangegangen feien. Gewinnt nun auch feine Manier infolge stetiger Uebung mit der Zeit an Krast und Kühnheit, so übertrifft doch an Feinheit und Sauberkeit der Ausführung keiner seiner späteren Stiche die in Rede stehenden Triumphbögen. In nächsten Jahre, 1550, liefs er ein neues Werkchen erscheinen, welches in mehr als einer Hinficht merkwürdig ist Es besteht aus einer Folge theils von Plänen ausgeführter Renaissancebauten (S. Pietro in Montorio ist darunter zu erkennen) theils von Entwürfen zu allerlei Phantasiebauten, Tempeln, Kirchen, Palästen und dergl. im Charakter edelfter, strengster Renaissance. Kuppel-, Central- und Thurmbauten von vollendeter Schönheit befinden fich darunter; nebenher läuft allerdings auch manches mehr Spielende. Dass nicht alles Original sei, gesteht er auf dem Titelblatt selbst. Und wirklich finden sich viele gerade der schönsten und eigenartigsten Entwurfe theils auf älteren italienischen Stichen, z. B. den gewöhnlich Bramante zugeschriebenen, theils auf den Holzschnitten der Züricher Formschneider, der beiden Wyssembach, wieder, welch letztere jedoch höchst wahrscheinlich nach italienischen Vorlagen arbeiteten. Wichtiger für Ducerceau's Charakteristik als die Darstellungen selbst erscheint uns die Stelle des Titels, an welcher er ein vollständiges Programm feiner zukünftigen Thätigkeit aufstellt. Anknüpfend an die Serie der Triumphbögen und diejenige einiger ähnlichen der Antike nachgebildeten Entwürfe (vermuthlich dieselbe, welche er 1560 in seinem «Liber novus» wieder herausgab) stellt er für die Zukunft eine Reihe von Publicationen in Auslicht, welche nicht mehr und nicht weniger als das gefammte Gebiet der Architektur umfassen. Das eine Buch soll danach nur Entwürse zu Tempeln, ein anderes zu Grabmälern, das dritte zu Fontainen, wieder ein anderes nur zu Kaminen bringen, und ebenso wird für die Entwürse zu Palästen, Schlössern u. A. m. ein befonderer Band bestimmt. So disponirt eben nur ein Mann, der nach langem Hin- und Hertasten endlich einen sesten Halt gewonnen, ein Ziel erkannt hat, dem er mit Klarheit und gestützt auf eine reiche Ersahrung zustrebt. Erlitt nun auch dieses Programm im Lause der Jahre manche Abanderung, Einschränkung hier und Erweiterung dort -- im Großen und Ganzen hat er es durchgefuhrt, oft unter langen Unterbrechungen, dann bald am einen bald am andern Punkt einsetzend, wie es Zeit und Gelegenheit mit sich brachten.

In zwei Hauptkategorien lassen sich die Werke dieser Periode unterbringen.

Zur erften rechnen wir die Aufnahmen antiker Denkmäler, die freien Entwürfe nach folchen, Darftellungen architektonischer Details, Phantasieentwürfe mit vorwiegend didaktischer Tendenz; zur zweiten die zahlreichen sür die Aussührung bestimmten architektonischen Entwürfe, sowohl zu gauzen Gebäuden als zur inneren Ausstattung, zur Wanddecoration, Fenstern (Lucarnen), Thüren und Kaminen; serner diejenigen zu Möbeln und sonstigem Geräthe, zu Schmuckgegenständen u. A. m. Ausserhalb derselben siehen die Ausnahmen moderner Gebäude, für die auch ursprunglich keine Stelle in jenem Arbeitsplane vorgesehen war, und endlich die vielen Copien nach sigütlichen Darstellungen, sogenannten Moralitäten, Landschaften und dergl., welche eben nur stecherisches Interesse bieten, und mit deren bloser Erwähnung ihr Beitrag zur Charakteristik des Meisters erschöpst ist.

Treten wir der Betrachtung der Hauptwerke der erftern Kategorie näher, fo find vor allem die zahlreichen auf Foliotafeln veröffentlichten architektonifchen Details, antike Kapitelle, Bafen, Gebälkflücke, Gefimfe u. s. w. hervorzuheben, die er nach dem Vorgang eines Hans Blum flach, welcher Aehnliches in der «Quinque Columnarum exacta descriptio» vom Jahre 1550 und feinem «Kunstrych Buch von allerley antiquiteten etc» in mustergültiger Weise geleiste hatte. Sie bergen einen Reichthum an ornamentaler Erfindung, wie sie andererseits auch flechersche Vorzüge besitzen. In jeder Beziehung überragen sie den 1583 erschienenen «Petit traité des einq ordres», der ein ungenügender Auszug aus Blum's Säulenbuch ist und in Bezug auf die Technik deutlich die Spuren des Alters an sich trägt.

Eine andere Reihe von Stichen bringt fodann die mannigfaltigsten Beispiele der praktischen Anwendung antiker Formen. Die Triumphbögen haben wir bereits fruher besprochen. Ein Werkehen eigenthümlicher Art verdient nicht minder Erwähnung, obgleich Ducerceau's Antheil an demfelben ein bescheidenerer ist. Es sind die perspektivischen Ansichten vom Jahre 1551, die «Venustissimae Optices, Quam Perspectivam Nominant, Viginti Figurae». Das Heft enthält eine Reihe von hervorragend schönen architektonischen Phantasien. Blätter voll stets neuer Gruppirung antiker Fragmente nach malerischen Gesichtspunkten: Säulenhallen mit reizenden Durchblicken, Gewölbconstruktionen, Brücken, Platze von Palästen umfaumt und durch geschickt disponirte Treppen gegliedert. Kurz, den ganzen antiken Apparat, wie er auf bildlichen Darstellungen jener Zeit gang und gäbe war. Von Italien, wo die Antike Gemeingut geworden war und die künstlerische Phantasie ganz erfüllte, hatten die franzöfischen Bildner die Sitte überkommen, ihre Bilder mit antiken Reminiscenzen von mehr oder weniger modernem Beigefchmack zu verschen. Kaum ein Stich oder Holzschnitt, mag er eine Scene aus der heiligen oder der Profangeschichte enthalten, auf welchem nicht mindestens einige römische Ruinen, das Fragment eines Gewölbebaues, ein paar Säulen mit dem Rest eines Gebälkes paradiren, oder den nicht ein antiker Phantafiebau zierte. So hatte schon G. Tory seine schonsten livres d'heures, so die Lyoner Meister, diejenigen von Fontainebleau ihre Stiche ausgestattet; und in diesem Geschmacke liebte es ein Jean Cousin seine reizvollen Hintergrunde zu componiren. Ducerceau kam mit feinen Stichen dem Zeitgefchmack entgegen, wie er darin auch im Grunde nur das wiedergab, was die Zeit schon hervorgebracht hatte. Denn auch hier wieder haben wir es hauptfachlich mit Copien zu thun. Ein Theil der Blätter war schon in der von Michele Crechi herausgegebenn «Prospectiva et Antichità di Roma» zu sinden, andere gehören der Ersindung nach einem Jean Gauvin') u. A. an. Soweit sich jedoch die Originale zum Vergleiche beibringen lassen, stellt sich Ducerceau's Beitrag zwar als sachlich meist gering, doch als künstlerisch mitunter bedeutungsvoll genug heraus, wie dies besonders ein Blick aus Gauvin's gar zu plumpe Arcadenhöse lehrt, die von geringem Verständniss sur antike Formen zeugen, unter der kundigen Hand Ducerceau's jedoch durch die sachgemäses Aenderung in den Proportionen der Einzelglieder ein freies und edles Ansehen gewinnen. Immerhin kann Ducerceau nur in beschränktem Sinn ein Anrecht auf diese Blätter geltend machen, während er doch auf dem Titel nicht die leisseste Andeutung des wahren Sachverhaltes giebt.

Diesen freien Compositionen reihen sich dann die mehr der Wirklichkeit sich nähernden Darstellungen römischer Ruinen an, deren er mehrere Folgen herausgab, wie die bekannten «Duodecim fragmenta structurae veteris» aus dem Jahre 1550. Diese stehen gewissermaßen auf der Grenze zwischen Phantasieentwürfen und Anfichten. Sie bringen Partien römischer Ruinen, aber sichtlich zum Zweck interessanter perspectivischer Darstellungen arrangirt, zudem im Sinne einer etwas nüchternen Renaissance stillsfirt. Wir haben an ihnen abermals den Beweis feines engen Zufammenhanges mit der Schule von Fontainebleau. Ducerceau felbft, der doch, wie wir fehen, fonst keinen hohen Begriff von dem geistigen Eigenthumsrecht an den Tag legte, fondern fich frischweg der schönsten, ihm fympathifchen Ideen bemächtigte, wo immer er fie auch fand, lehnt auf dem Titel mit wortreicher Bescheidenheit wenigstens das Verdienst der Erfindung diefer Blätter ab, welches vielmehr dem jungst zu Antwerpen verstorbenen Leonardo Theodorico (Léonard Thiry, bekanntlich neben Fantuzzi einer der hervorragendsten Stecher von Fontainebleau) gebühre, aus dessen Nachlass er dieselben (d. h. wohl die Zeichnungen zu denselben) erlangt habe. Der Technik nach stehen diese Blätter übrigens hinter den Triumphbögen und den perspektivischen Ansichten zurück. Die Pietät gegen den von ihm offenbar hochgeschätzten Meister scheint dem Stecher einen ungewohnten Zwang auferlegt zu haben, der fich in einer gewiffen Steifheit und ihm fonst fremden Härte bemerkbar macht. Die spätere Ausgabe vom Jahre 1565 zeichnet sich durch eine etwas freiere Manier aus.

Hieran schließen sich ferner die verkleinerten Copien der Ansichten römischer Ruinen von Hieronymus Cock, welche dieser 1561 unter dem Titel "Praecipuae aliquot Romanae antiquitatis ruinarum monimenta" herausgegeben hatte. Ducerceau copirte das Werk bis auf das Titelblatt genau.")

Solcher Art waren die Studien, welche bei den ihn ernster beschäftigenden Arbeiten nebenher gingen: bestimmt, Andere in den Geist der guten Baukunst einzusuhren, aber nicht minder geeignet, seinen eigenen Blick zu schärsen und zu reinigen und seine Phantasse zu beleben.

^{*)} Dies ift nach einer mündlichen Mittheilung des bekannten Kunftforschers, Herrn Natalis Rondot, der Name des bisher Jean Gourmont genannten Stechers.

^{**)} Im felben Jahre erschien eine gegenseitige Copie von Battista Pittoni, welche seither irrthümlich für das Original gehalten wurde, das Ducerceau vorgelegen habe.

Dennoch würden wir uns getäuscht sehen, wenn wir nun in den zur Ausführung bestimmten Entwürfen einen direkten Einfluss antiker Studien erwarteten, etwa in der Art, wie es bei einem Serlio, einem Palladio und anderen Vitruvianern der Fall war. So willig auch die Kleinkünste den jähen Stiländerungen entgegenkamen, so zäh verhielt sich die Fundamentalkunst, die Architektur, den Neuerungen gegenuber. Sie machte die Decorationsänderungen mit, behielt aber in der Hauptsache die alte Weise, die in den nationalen Gewohnheiten zu sest wurzelte, bei. Es wiederholt sich die bei der ersten Invasion der italienischen Renaissance zu beobachtende Erscheinung. Soviel fremde Künstler nun auch an den Bauten Franz' I. oder Heinrich's II. ihre Kräfte verfuchten, fo fügten fich felbst die Italiener, einmal auf französischem Boden, in allen wesentlichen Stücken so sehr dem Hergebrachten, daß kaum ein Bauwerk aus jener Zeit nachzuweisen ist, das nicht mehr oder weniger einen national franzöfischen Charakter an sich trüge. Entgegen dem italienischen Palaststil mit seinen harmonischen Höhen- und Breitenverhältnifsen, herrfcht hier die Entwicklung in die Breite vor. Ein Hauptbau, der mit feinen Flügeln weit ausgreifend einen Hof umspannt, war das traditionelle Motiv: eine große Galerie in einem dieser Flügel durste niemals schlen. Breite Mauerflächen zwischen verhältnismässig schmalen und hohen Fenstern, durch ein mehr oder weniger reiches Pilastersystem gegliedert, die Beschränkung auf zwei, selten drei Stockwerke, hohe und steile Dächer mit einem durch Lucarnen charakterisirten Dachgeschofs und gewaltigen Schornsteinen, find einige der auffallenderen stets wiederkehrenden Zuge; ein stehendes Motiv sind serner die zahlreichen Pavillons, die letzten Ausläufer der mittelalterlichen Vertheidigungsthürme.

Ducerceau wandelt denn auch befonders in feinen früheren Entwürfen ganz in den vorgezeichneten Bahnen. Eine Anzahl von einzelnen Grund- und Aufrissen zu Herrenwohnungen von ihm sindet sich zerstreut, die in der Einzelgliederung manche Feinheiten zeigen, im Ganzen durch keine bedeutenderen Züge hervorragen. Durchaus sur die praktische Ausführung bestimmt, schließen sie sich der herrschenden Bauweise eng an. Anders tritt er schon in seinem «Premier livre d'Architecture» auf, der ersten größeren programmgemässen Publication, welche 1559 zu Paris erschien. Er gibt darin die Pläne zu 50 kleineren und größeren Landsttzen, im steten Hinblick auf die Aussührbarkeit "pour instruire ceux qui desirent bätir, soient de petit, moyen ou grand état". Die nothwendigsen Erläuterungen zu jedem Plan nebst den Massangaben schickt er voraus.

Er beginnt mit einfacheren, wirklich dem Bedürfnis entsprechenden, und steigt zu immer complicitreren Bildungen aus. Und zwar trifft die Steigerung weniger die ästhetische als die constructive Seite. Westentlich sind es Combinationen mit immer neuen Grundrisbildungen, welchen er alle möglichen geometrischen Figuren, bald die eines Kreises, bald die eines Dreiecks, eines Quadrates, ja selbst eines Zehnecks oder eines griechischen Kreuzes u. A. m. zu Grunde legt. Diese großeren Entwürse sind zugleich ein eigenthümlicher Lösungsversuch der Ausgabe, mehrere selbständige Wohnungen zu einem einheitlichen Ganzen zu gruppiren. Das Princip war ebenfalls ein ganz nationales, von der Gestaltung des mittelalterlichen Schlossbaues hergeleitetes und mit den Lebensgewohnheiten, wie sie sich besonders am Hose des Königs ausgebildet hatten, verwachsens. Wie

die Aufgabe zu löfen war, zeigte unter andern das Beifpiel des Schlofses Chambord.

Ein Gebäudekern dominirt hier, wie er der Bestimmung seiner Räume entfprach, welche den gemeinfamen Verfammlungsort für die gefammte Bewohnerschaft bilden follten. Er ist an die Stelle des mittelalterlichen Donjon getreten. Vier Thurme flankiren ihn, in jedem Geschoss eine abgeschlossene Wohnung enthaltend, mit eigenem Aufgang und fonstigem Zubehör. Zwei Seitenflügel mit Galerien verbinden diesen Hauptbau mit den beiden nächsten Thurmen an den Ecken des Schlofshofes, welche diefelbe Funktion wie die vorher erwähnten er-Der Hof follte nach dem urfprunglichen Plan auf den vier Seiten in gleicher Weise umschlossen sein. Auch dann blieb der organische Charakter des Ganzen gewahrt, die Ueber- und Unterordnung der Theile klar und motivirt. Hier aber ift die schwache Seite von Ducerceau's Kunst. Die Forderung, soviel Einzelglieder zu einem großen Organismus zufammenzufügen, überftieg augenscheinlich seine Kräfte oder fand doch über dem Bestreben nach möglichst intereffanter Grundrifsgestaltung nicht die nöthige Berücksichtigung. Er begnügt sich regelmäßig damit, eine gewiffe Anzahl von Pavillons an den Ecken und Kreuzungspunkten der Grundrifse aufzustellen und durch Galerien in eine, naturlich immer nur äußerliche. Verbindung zu bringen. Die vollständige Gleichberechtigung aller Theile spricht sich dann consequenterweise in der auf jeder Seite des Grundrisses identischen Bildung der Fassaden aus. Da er sich in dieser Hinsicht nicht wesentlich ändert, können wir uns auf die nachstehende, einem späteren Bande entlehnte verkleinerte Reproduction eines Schlossentwurses beziehen, welche das Gesagte am besten illustrirt. Um einen kreisrunden, von Galerien umzogenen Hos gruppiren fich nach diesem Plane nicht weniger als 12 die Wohnräume enthaltende Pavillons. 2 auf jeder Seite des umgeschriebenen Quadrates, denen ein dritter, im Untergeschoss einen Thorweg enthaltender vorgesetzt ist. Jeder Pavillon hat einen doppelten, in jenem Rundbau gelegenen Aufgang, das Obergeschoss des Thorpavillons ist durch einen brückenartigen Ueberbau mit der Terasse des Rundbaues in Verbindung gebracht und nur auf diese Weise zugänglich. Von allen vier Seiten aus bietet der Bau den gleichen Anblick. Eine vollständigere Decentralisation ist kaum denkbar. Jedenfalls originell ist die Behandlung des ebenfalls traditionellen Motivs der Galerie. Diese ist hier und in verwandten Entwürsen zum beherrschenden Centrum gemacht, welches die sonst nach allen Seiten hin zerstreuten Glieder des Gebäudecomplexes zufammenhält. So erscheint die bisherige Ordnung gerade umgekehrt, nach welcher die eigentlichen Wohnräume als das wichtigste, jene Galerie aber als ein untergeordnetes Glied des Gefammtorganismus charakterifirt war. Dergleichen «bâtiments étranges» waren zunächst zwar Phantasieschöpfungen, welche er mittheilte «plus par curiosité, que par espérance d'être suivi,» durch welche er jedoch auf die Phantasie Anderer besruchtend einzuwirken hoffte, «Cela resveillera aucuns esprits à en composer d'autres sortes à leur plaisir,» wie er fich ausdruckt. Er betrachtete fie also gewissermaßen als Normalbauten; und die nächsten Generationen gaben ihm darin Recht; denn hier liegen in der That die Formen, die fur die französische Architektur bis aus Mansart maßgebend waren.

Das Aeußere der Entwurfe des ersten Bandes zeigt im Ganzen die der Periode, welcher sie angehören, eigene Nuchternheit, die nicht immer durch eine wirkfame Gliederung der Flächen gehoben wird, wobei sreilich in Anschlag gebracht werden muß, daß er bei dem kleinen Massstab, dieser Entwürse nicht soviel decorative Zuthaten anbringen konnte, als sur die Aussührung bestimmt sein mochten. Mitunter gelingt ihm da, wo er sein Princip der Decentralisation, der Auslöfung eines Gebäudecomplexes in mehrere Pavillons, verlässt und eine geschlossenere Disposition anstrebt, ein guter Wurf, wie bei dem XXV. Plan, der mit seiner schlichten und edeln, dasur in der Mitte mit einem architektonisch sehr seine gebildeten Portalbau gezierten Front einen bedeutenden Eindruck erzielt.



Entwurf zu einem Schloffe,

Wie er in der Widmung an den König fagt, gab er die Sammlung heraus,
«pour enrichir et embellir de plus en plus cestuy vostre si florissant Royaume:
lequel de iour en iour on voyt augmenter de tant beaux et sumptueux edifices,
que doresnavant voz sugectz n'auront occasion de voyager en estrange païs, pour
en veoir de mieux composez.»

So wenig afthetifch befriedigende Entwürfe dieses Buch auch enthalten mochte, so war Ducerceau doch zu der Genugthuung, mit welcher er es in die Welt schickte, insofern berechtigt, als er zu den Ersten gehörte — noch waren Delorme's Schriften nicht erschienen —, welche sich an die theoretische, nationalen Gewohnheiten Rechnung tragende Behandlung solch größerer Ausgaben heranwagten.

Die Fortsetzung des Werkes, die als «Livre d'Architecture» den dritten Band bildete (auf den zweiten werden wir unten zurückkommen), erschien erst 1572.

Dohme, Kunst und Künstler. No. 88 u. 89.

Sie unterscheidet sich in mancher Hinsicht von der ersten Sammlung. Vor allem fucht fie auch äfthetischen Ansprüchen in höherem Masse gerecht zu werden. Die tiefgehenden kunftlerifchen Eindrücke, welche Ducerceau inzwifchen erfahren hatte, machen sich allenthalben kenntlich. In die Zwischenzeit fallen nämlich die Vorarbeiten zu jenem großen Sammelwerke «des plus excellents bastiments de France," dessen Besprechung daher an dieser Stelle geboten erscheint, obgleich feine Veröffentlichung in einer weit späteren Periode stattfand. In der 1561 datirten Vorrede zu einem anderen Werke theilt er mit, das ihm von den Vorgängern des Königs, also schon von Heinrich II., der Auftrag gegeben worden fei, eine Sammlung von Plänen der hervorragenderen Gebäude zu Paris. der königlichen Schlöffer und einiger anderer privater Luxusbauten zu veranstalten. 1576 endlich konnte er der Königin-Mutter Katharina von Medici den ersten Band des «long et pénible ouvrage», wie er felbst es nennt, vorlegen, dessen Vollendung durch die bürgerlichen Unruhen und durch seine zunehmende körperliche Hinfälligkeit oft unterbrochen worden war. Zehn königliche Schlöfter bringt dieser erste Band; darunter den Louvre, Chambord und Boulogne (Madrid), ferner fünf private, unter denen Verneuil und Gaillon hervorragen. Unter stetem Drängen und wirkfamer Unterstützung der hohen Gönnerin kam auch bald. 1579, der zweite Band zu Stande, der u. A. Blois, Fontainebleau, die Tuileries, Charleval, Anet und Escouen enthält. Um unsere Kenntniss einer der anziehendsten und glänzendsten Kulturperioden Frankreichs in einem so wichtigen Punkte, wie es das Gebiet der Architektur ift, erwarb fich Ducerceau durch dieses Unternehmen kein geringes Verdienst. Was wüsten wir ohne seinen treuen Sammlerfleiß jetzt von fo manchem der genannten Paläste, von Madrid oder Anet, um nur diese zu nennen, die längst der Zerstörungslust späterer Zeiten zum Opfer gefallen, was von den großartigen phantastisch-üppigen, den Charakter der Zeit so getreu spiegelnden Projekten zu den Schlößern von Charleval, von Verneuil?

Den reichsten inneren Nutzen trug zunächst er selbst davon. Eine solche Arbeit, die ihn sortgesetzt nöthigte, die Gedanken Anderer nachzudenken und sich in eine sremde, zum Theil hochvollendete Formenwelt einzuleben, diese intime Kenntnisnahme der Werke eines Pierre Lescot, eines Philibert de l'Orme und wie die anderen Alle heisen, konnte nicht ohne tiesen Einflus auf sein eigenes Schaffen, vor allen auf seine eigene Formensprache bleiben, was sich denn auch bei vielen Entwursen das dritten Bandes seines *Livre d'Architecture* auf das deutlichste erkennen lässt.

Das Princip der Dispofition ist im Wesentlichen dasselbe wie früher; die Gruppirung einzelner, die Wohnräume enthaltender Pavillons vermittels Galerien und Corridors zu einem größeren Ganzen; doch ist in den Grundrissen eine größere Geschlossenheit gegenuber den früheren Entwürsen nicht zu verkennen. Eigenthümlich ist in deren Gestaltung die Vorliebe für Kreisbogen, häusig in Verbundung mit der geraden Linie; mehrmals bildet der Kern der Gebäudecomplexe einen Kreis, ein Oval oder ein Quadrat, dessen vier Sciten tribunenartige Ausbuchtungen zeigen.

Die Frucht reicherer Erfahrung und Anschauung zeigt sich vor allem in der

äußeren Gestaltung, welche, weit entsernt von der früheren rigorosen Nuchternheit, sast den gesammten Formenschatz dieser Spätzeit zur Anwendung bringt. Die vorstehende perspektivische Ansicht des XX. Entwurses kann trotz der Kleinheit ihrer Dimensionen auch hiervon eine gewiße Anschauung gewähren. Diese durch zwei Stockwerke durchgehenden einfachen wie gekuppelten Pilaster, die runden Dächer u. A. m. sind bereits ein stehendes Ingredienz seiner Aufrise. Ausnahmsweise kommen einmal auch kielartig geschweiste Dächer vor (s. Entwurf XXXVII). Neben den durch besondere Phantastik aussallenden Entwürsen seht ist auch nicht an einsacher gestalteten, wahren Mustern von Eleganz und Vornehmheit, wie etwa der XXIV. im Charakter einer Villa gehaltene, mit einer offenen Bogenhalle im Untergeschofs, weiblichen Karyatiden zwischen den Fenstern des oberen Stockwerks, das Ganze durch eine Terassenanlage wirkungsvoll gehoben; oder das behaglische, sein und reich decorirte Haus der folgenden Tafel.

Niemals verfäumt er die einem franzöfischen Renaissancebau so unentbehrliche Gartenanlage mit wenigen charakteristichen Strichen anzudeuten. Mit umsässendem Sinne liebten es die damaligen Architekten, auch die umgebende Natur in den Bereich ihrer Kunst zu ziehen. Und wirklich müssen, so weit sich nach den erhaltenen Abbildungen schließen last, diese die Schlösser umlagernden Gärten mit ihren in kunstvollen Schnörkeln und Arabesken sich präsentienen Blumenbeeten, ihren Pavillons, Arkaden und Fontainen, ihrer gesammten zierlich steisen Pracht in vollkommener Harmonie mit der Architektur wie mit dem Kostume der Lustwandelnden gestanden haben. Für die geschickte Benützung der Bodengestaltung bei solchen Anlagen giebt Ducerceau im «II. Volume des plus excellents bastiments» in den Entwürfen zum Schlosse Verneuil ein bemerkenswerthes Beispiel.

Als wefentliche Ergänzung der architektonischen Pläne und getreu dem einst aufgestellten Programme gab er 1561 einen Band mit Entwürfen zu Kaminen, Dachfenstern, Thuren, Fontainen, Gartenpavillons und Grabdenkmälern als «Second livre d'architecture» heraus, ein Werk voll größter Mannigfaltigkeit, welches den allenthalben zerstreuten Formenvorrath der Hochrenaissance vereinigt, aber nicht weniger von barocken Einfällen durchfetzt ist als die vorher erwähnte Sammlung. Als stecherische Leistung verdient es einer besonderen Erwahnung. Ducerceau erscheint hier auf der Höhe seiner Kunst; die Kraft und Kühnheit feines Stichels und feiner Nadel bewundernswerth. Desgleichen gehören hierher die beiden Folgen mit Grottesken, deren erste schon 1550 zu Orléans (in zweiter Ausgabe und vermehrt Paris, 1562), die zweite 1566 zu Paris herauskam; ein großer Theil, wie wir Mariette glauben dürfen, nach den von Primaticcio und Genossen für die innere Ausschmückung von Fontainebleau und anderen königlichen Bauten gefertigten Entwurfen. Ducerceau giebt einen Theil der Erfindung nach für antik aus, während er auf den andern, dessen Blätter er nicht befonders bezeichnet, ein gewiffes Anrecht behauptet Dafs die Blätter im wefentlichen feinen Geist athmen und theilweise zum Anmuthigsten gehören, was er jemals geschaffen, darf sicher behauptet werden. Geradezu unerschöptlich erscheint er jedoch in den zahlreichen Vorlagen fur das Kunftgewerbe. In diesen kleineren Formen ift er vor allem zu Haufe und offenbart einen Reichthum der Erfindung, gepaart mit Gefchmack und liebenswurdiger Anmuth, wie er kaum wieder

erreicht worden ist. Mit die köstlichsten, wohl seiner mittleren Periode angehörenden Blätter sinden sich in einem dem Kupserstichkabinet zu Berlin angehörenden Bande mit getuschten Federzeichnungen seiner Hand auf Pergament, aus welchem wir unten den Entwurf zu einer Kanne mittheilen. Die üppigste Spätrenaissante mit all ihrer Pracht, aber auch ihrem Mangel an seinerem Stilgesuhl spricht sich dagegen in einer undatirten Folge von Möbeln aus, welcher wir den nach-



Entwurf zu einer Kanne, Handzeichnung.

stehenden Entwurf eines Schrankes entlehnten. In der Gesammtdisposition gut, in Einzelheiten vielsach barock mit den dicken Fruchtguirlanden, den durchbrochenen Giebeln mit dazwischen gestellten Vasen, den verstümmelten Karyatiden, die nach unten sich in Blattwerk verslüchtigen, ist er ein besonders charakteristliches Beispiel für den Geist dieser Periode. Mit diesen und einer großen Zahl ähnlicher Blätter, deren Aufzählung zwecklos wäre, ergänzte er die Lücken seines Programmes, dessen Aufzählung zwecklos wäre, deren Aufzählung zwecklos wäre, deren Aufzählung zwecklos wäre, ergänzte er die Lücken seines Programmes, dessen Scheichaltigkeit durch die Aussührung noch übertrossen ward. Die Schätze, welche er auf diese Weise ansammelte, harren zum Theil noch der Hebung. Wie lohnend eine solche sein wird, glauben wir hinlänglich angedeutet zu haben. —

Zu einer gerechten Würdigung seines Werthes und seiner Leistungen müssen wir nothwendig die historischen Vorbedingungen im Auge halten, sowie



Entwurf zu einem Schrank.

die Umftände, unter denen sich seine Kunst entwickelte. Ein Ruckblick sei zu diesem Zweck gestattet. Durch eine Reihe tiesgehender Wandlungen begleiteten wir den Kunstler. Wir sahen in seinen frühesten Werken eine Nachblüthe der Zeit Franz? I.; sahen ihn dann unter dem Einfluss der späteren italienischen Manieristen seinen Stil zu dem der Hochrenaissance umbilden; sahen ihn endlich auch die Metamorphosen mit durchmachen, welche sich mit dem sinkenden

Gefchmack des Hofes und während des Religionskrieges, der das Land durchtobte, in der franzöfischen Kunst vollzogen Seine Kunst stand zu unmittelbar in Berührung mit den Interessen des täglichen Lebens, als dass sie sich den wechselnden, nach einander zur Geltung gelangenden Richtungen hätte verschließen können. der Vielfeitigkeit und Beweglichkeit feines Talentes und mit einer ungemeffenen Receptivität verband fich jedoch eine große Tüchtigkeit der künstlerischen Gefinnung, welche ihn befähigte, auf allen berührten Gebieten Hervorragendes zu leisten. Kann er als Architekt auch nicht in eine Linie mit seinen großen Zeitgenoffen gestellt werden, so sahen wir ihn trotzdem nach einer gewiffen Seite hin durch charakteristische Ausbildung eines gegebenen Motives schöpferisch und bahnbrechend wirken. Am erfreulichsten und sympathischsten fanden wir ihn auf dem Gebiet der Kleinkünste, des Ornamentalen überhaupt. Die nationale . Vorliebe für reichen, zierlichen Schmuck, die sich schon in den Zeiten der Gothik, zumal der späteren, glänzend bethätigt hatte, durch oberitalienische Einslüsse während der Frühzeit der Renaissance nur in neue Bahnen gelenkt, sonst aber genährt und begünstigt, war während der Hochrenaissance zwar im Bereiche der Architektur nicht zum vollen Ausdruck gekommen, hatte fich dafür aber auf andern Gebieten um fo üppiger entfaltet; kein Wunder, dass Ducerceau's Talent unter der Gunst der Tradition wie der Geschmacksrichtung der Zeit die herrlichsten Fruchte trug. Diese Seite seiner Thätigkeit ist es denn auch, durch welche er auf die gleichzeitige wie spätere Kunst wohl am intensivsten gewirkt, welche ihn gerade in unfrem Jahrhundert wieder zu neuen, verdienten Ehren kommen läfst.

Eine eingehendere Behandlung hat Ducerceau trotz feiner Bedeutung noch nicht erfahren. Es erklärt fich dies theils aus dem Mangel an hiftorifchen Quellen über ihn, theils aber auch aus der Seltenheit feiner Werke, von denen fich wohl das eine und andere Stück häufiger findet, jedoch nur an wenigen Stellen eine größere Anzahl, geschweige denn das Gefammtwerk.

Der Erfte, welcher felbständig und mit Sachkenntnis über den Künstler geschrieben, war Destailleur in seiner «Notice sur quelques artistes français», Paris
1863, 8%. Auf ihm beruht der Hauptsache nach der betreffende Artikel von
Kolloff im «Allgemeinen Künstlerlexikon», herausgegeben von Julius Meyer,
II. Band, Leipzig, 1878. 8%. Zu erwähnen ist sodann Lance, Dictionnaire des
Architectes, Paris, 1872, 8%. I. S. 10 ff. Alle fruheren Darstellungen sind durch
diese drei überholt.

Das Material zu unferer Abhandlung schöpften wir aus der überaus reichen in Berlin befindlichen Sammlung Ducerceau'scher Stiche und Zeichnungen, von welcher wir vorbehaltlich einer genaueren Beschreibung eine summarische Uebersicht, folgen lassen. Diese Sammlung besteht aus 26 theils Original-, Sammelund Klebebänden, zu welchem eine Anzahl von Einzelblattern kommt. Bei der Mannigsfaltigkeit des Inhalts vieler Bände erweist sich eine systematisch geordnete Aufzählung nicht als durchsuhrbar.

- 1. Sammelband, gr. Fol., enthaltend:
 - 1) Entwürfe zu Tempeln, Portiken, Triumphbogen, einer Brücke u. A. m. Zum Theil mit Grundrifs und Durchschnitt. 70 Kupfer. Fol,
 - 2) [I.] Livre d'Architecture. Paris, 1559. gr. Fol.
 - 3) [HI.] Livre d'Architecture, Paris, 1582. gr. Fol.
 - 4) Leçons de Perspective Positive. Paris, 1576. Fol.
- 2, Second Livre d'Architecture, Paris, 1561, gr, Fol,
- 3. Sammelband, gr. Fol., enthaltend:
- 1) Le Premier Volume des plus excellents Bastiments de France, Paris, 1576,
- 9) Le Second Volume des plus excellents Bastiments de France. Paris, 1579.
- 4. Sammelband, gr. Fol., enthaltend:
 - 1) Architektonische Details, Kapitelle, Säulenbusen, Gebälkslucke u. s. w., 30 Taseln
- 2) Plan des antiken Rom, "Antiquae Urbis Imago Accuratissime Ex Vetusteis Monumenteis Formata, 1578," 6 Taf, gr. Fol.
- 5. Sammelband, kl Fol., enthaltend:
- Entwürfe zu Kuppelbauten, Privatwohnungen u. A. 52 Kupfer,
- 6. Sammelband, kl. Fol., enthaltend:
 - 1) Grund- und Aufriffe zu Herrenwohnungen, 15 Tafeln,
 - 2) Landschaften, 24 Kupfer,
 - 3) Antike Ruinen nach Léonard Thiry, "Cum Nactus Effem Duodecim Fragmenta Structurae Veteris " Aureliae, 1550. 12 Kupfer.
 - 4) Perspektivische Entwürse zu Tempeln n, dgl. (zum Theil identisch mit No. 1, 1). "Ouoniam Apud Veteres . . . " Aureliae, 1550. 35 Kupfer.
 - 5) Eine Folge von Ansichten romischer Ruinen. Cop, nach Her, Cock, "Praecipua Aliquot Romanae Antiquitatis Ruinarum Monimenta." (1561.) 25 Kupfer.
- 7. Sammelband, kl. Fol, enthaltend:
 - 1) "Petit Traitte des Cinq Ordres de Colomnes," Paris, 1583.
 - 2) Architektonische Details. 30 Kupfer.
 - 3) Karyatiden und Hermen, 12 Kupfer,
 - 1) Perspektivische Architekturbilder, ("Venustissimas Optices Quam Perspectivam Nominant Viginti Figuras.") "Veteri Confuetudine Institutoque Nostro . . ." Aureliae, 1551. 23 Kupfer. (Einige unbeschriebene Varianten)
 - 5) Eine Folge von 26 Mosaikentwürfen,
- 8. Sammel- und Klebeband, gr. Fol., enthaltend:
 - Entwürfe zur Verzierung von Schalen; Cartouches (nach Fantuzzi); Plan von Jerufalem; Perfpektivische Architekturbilder (in der Weise von No. 7. 5), doch unvollendet); Triumphbögen; Hausfassaden (s. unfere Abbildung auf S. 9); Entwürfe zu kirchlichen und profanen Geräthschaften; Niellen; Vorlagen für Goldschmiede; Costümbilder; Zweite Ausgabe der antiken Fragmente nach Léonard Thiry, von 1565; Vorlagen für Schloffer und Waffenschmiede u. dgl. Rund 200 Kupfer.
- 9. Erste Groteskensammlung, "Nihil Aliud Semper Cogitanti . . . Aureliae, 1550." 40. 50 Tas. 10. Zweite Ausgabe derselben. "En Nostrum Tibi Denuo Prodit Opus," Paris, 1562. 40, 61 Tafeln. (No. 2-50 nach der f. Ausgabe; zum Theil gegenfeitig, mit geringen Aenderungen; 51-61 neu.)
- 11, Zweite Groteskensammlung, "Livre de Grotesques. De Jacques Androuet Diet Du Cerceau." Paris, 1566. kl. Fol. 58 Kupfer.
- 12. Eine Folge von 13 Entwürfen zu Pokalen, 80.
- 13. Klebeband mit einer Folge von 52 Entwürfen zu Kannen und Vasen, 80.
- 14. Klebeband mit 31 Goldschmiedevorlagen. q. 80,
- 15. Eine Folge von 41 Niellen, kl. 80.
- 16. Desgleichen, 20 Tafeln mit 93 Kupfern nach P. Floetner). 40.
- 17. Sammelband mit einer Folge von 78 Möbeln, 2 Kandelabern, 2 Lucarnen auf 58 Kupfertafeln, kl. Fol.
- 18. Eine Folge von Balustraden. 41 Kupfer, 40.

- 19. Sammelband mit 20 Cartouchen, gr. 80.
- 20, Sammelband mit 23 Trophäen, 80,
- 21. Sammelband mit 11 Vignetten, q, 40,
- Folge von Triumphbögen, "En Vobis Candidi Lectores... Quinque Et Viginti Exempla Arcuum... Aureliae, 1549."
 Kupfer, gr. Fol,
- 23. "Liber Novus . . . lam Reeens Aeditus" o. O. 1560. 19 Kupfer. gr. Fol.
- 24. Eine Folge von Triumphbögen und antiken Bauwerken in Umrifsflich. 21 Kupfer, gr. Fol,
- 25. Livre des Edifiees antiques Romains. o. O. 1584. gr. Fol. 98 Kupfer auf 48 Tafeln.
- Folge von 24 perspektivischen Architektur- und Städtebildern. ("Variae Architecturae Formae" nach Vred, de Vries). 4.9.
- 27. Sammelband, 80., enthaltend:
 - 1) Folge von 32 fogen, Moralitäten (Allegorien, Illustrationen von Sprüchwörtern).
 - 2) Folge von 8 Darstellungen antiker Philosophen,
- 28. Sammelband mit 48 Entwürfen zu Vafen, Pokalen, Kannen und Leuchtern. (Auf. Fol. 1. das Wappen von England.) Getufchte Federzeiehnungen auf Pergament. kl. Fol. (Daraus die Abblidung auf S. 20.)



Druck von Fischer & Wittig in Leipzig.

xc. JACQUES CALLOT.

Von

Gottfried Kinkel.



Jacques Callot,

geb. in Nancy 1592; geft. dafelbft 1635.

Im Jahr 1473 erlosch das ältere Geschlecht Anjou, das nach einer glänzenden Rolle in der Geschichte durch Heirat René's, des bekannten Titularkönigs von Neapel, mit der Erbtochter Ifabella von Lothringen das Herzogthum Oberlothringen mit der befeftigten Hauptstadt Nancy erworben hatte. Die Regierung kam jetzt durch Erbschaft an die Linie Vaudemont, welche außerdem in jenes Geschlecht geheiratet hatte und fomit zwei Ansprüche vereinigte. Herzog René II. aber wurde von Karl dem Kühnen vertrieben, Nancy 1475 erobert. Die Schweizer Eidgenossen halfen dem beraubten Fürsten, der seinerseits eine Heerschar von Rittern heranführte. In der Schlacht bei Nancy trafen fich 1477 die Parteien, und Karl von Burgund fiel. Mit ihm brach aber auch das Gegengewicht gegen die Krone Frankreich zufammen, welche nun in diesen Gegenden ihre Eroberungspolitik entfaltete, während Deutschland, durch die Religionswirren geschwächt, keinen Schutz bot. Lothringen war noch immer Lehen des deutschen Reiches; aber Heinrich II. von Frankreich rifs die drei Bisthümer Metz, Toul und Verdun vom Reich ab, und unter Herzog Karl IV. beschlos Richelieu das Verderben Lothringens. Der Herzog verschwendete Geld und Zeit auf glänzende Feste des Ritterthums und der Galanterie und hatte dabei die Unvorsichtigkeit, den mächtigen Nachbar zu reizen. Gafton von Orléans, der einzige Bruder Ludwigs XIII., flüchtete vor deffen Ungnade mehrmals an den Hof von Nancy und heiratete, ohne die

Genehmigung des regierenden Familienhauptes, die Schwefter Karls IV., die Prinzeffin Marguérite. Dies gab Richelieu den Vorwand; ein franzöfisches Heer brach in Lothringen ein, und im Jahr 1633 fiel Nancy nach einer schweren Belagerung durch betrüglichen Vertrag.

Damals lebte in dieser seiner Vaterstadt der berühmte Kupserstecher lacques Callot. Seine Familie war durch Militär- und Hofdienst eng an das vertriebene Fürftenhaus gebunden. Aus einem angesehenen burgundischen Geschlecht, welches in Nancy fich anfiedelte, flammte Claude Callot, fein Grofsvater, den Herzog Karl III. (1584) in den Adelstand erhob. Seine Frau, ebenfalls von Adel, war Großnichte der Jungfrau von Orléans; er felbst diente als Sousofficier in der Reiterei der Leibgarde. Sein Sohn Jean Callot stieg zu dem Hosamt des Wappenherolds von Lothringen und Bar empor und amtete einmal fogar als Wappenkönig (roi d'armes), in welcher Wurde auch fein ältester Sohn, Jean II., ihm eben gesolgt war, als Lothringen an Frankreich fiel. Von acht Kindern jenes älteren Jean Callot aus der Ehe mit Renata Brunehault wurden fünf geistlich, indem sie in verschiedene Klöster eintraten. Das zweite Kind aus dieser Ehe ist Jacques, der große Kupferstecher. Obwohl er dieses bürgerliche Gewerbe ergriff, hat er den Adel feiner Familie immer hoch geschätzt; auf mehreren Platten bezeichnet er fich als Nobilis Lotharingus, und eines feiner frühften Werke find die Illustrationen zu einem lothringischen Wappenbuch, das sein Vater als Wappenherold herausgab. War doch auch der Adel damals noch wichtig, denn er befreite von vielen Lasten und bürgerlichen Leistungen. Auch ist er im Geiste seiner Familie stets ein frommer und aufrichtiger Katholik geblieben und hat religiöfe Gegenstände und Kalenderheilige zu ganzen Hunderten gestochen,

lacques Callot war in Nancy 1502 geboren und wurde für die Studien bestimmt, aber er liebte das Zeichnen mit Leidenschaft und kritzelte schon auf der Schule seine Bücher mit Figuren voll. Und seine Umgebung mochte ihn stark zur Kunst heranlocken. Lothringen war um das Jahr 1600 an Talenten sehr reich, und der Hof förderte sie. Claude Deruet war Hofmaler; im französischen Theil des Herzogthums wurde Claude Gelée der Landschafter, als Claude Lorrain weltbekannt, wenig Jahre nach Callot geboren. Befonders aber gingen aus dem kleinen Ländchen bedeutende Kupferstecher hervor. In Nancy selbst hatte Claude Henriet fein Atelier; bei ihm foll Callot angefangen haben. Dessen Sohn Ifrael Henriet ging nach Rom, wo der Kunsthandel mit Kupserstichen seit der Zeit Raffael's noch immer in Blüthe ftand, und fand dort bald Arbeit. Den jungen Callot wandelte unwiderstehlich die Lust an, seinem Kameraden zu solgen, um Italien zu fehen, wo die Medici die lebende Kunft noch förderten, wo auch nordifche Künftler bei reichen Cardinälen in Rom freie Wohnung und Protection fanden. Mit ungefähr zwölf Jahren, 1604, entlief er den Eltern, und da ihm das Geld bald ausging, fo versteckte er sich in einer Zigeunerbande, mit der er richtig nach Florenz sich durchschlängelte. Der sein erzogene Sohn des Hosbeamten unter Zigeunern! Hier schon tritt in dem Knaben zu Tage, was den Mann berühmt machen follte: die scharse Beobachtung des Lebens bis zu den Lumpen der Armuth und dem fidelen Humor des Bettlers herab, und die Auffassung der einzelnsten Züge, aus denen ein menschliches Gesellschaftsbild sich zusammensetzt.

Denn hier hat er offenbar die Anschauungen sich gesammelt zu den freilich viel später ausgeführten vier Blättchen aus dem Strolchenleben der Zigeuner, welche

zu feinen besten Arbeiten gehören. Sowohl seine satirische Auffaffung als die boshaft spottenden französischen Verse, welche als Unterschrift jedes Blattchen begleiten, liefern freilich den Beweis, dass ihm das Leben in diefer Gefellschaft nicht gefallen hat. Die zwei ersten Blätter zeigen den Einmarsch der Zigeuner ins Land, zu Fuss, zu Ross, und auf dem Karren: die Weiber in abgetragenem Flitterstaat, die Männer bewaffnet, die Kinder mit Vorräthen und Hausgeräth sich schleppend; ein kleiner Bub hat sich einen dreibeinigen Kochtopf wie einen Helm aufs Haupt gestülpt und trägt wie eine Lanze den Bratspiels. Auf dem dritten Blatt geht's wilder her: die Bande überfällt ein Bauernhaus, vertreibt die Bewohner und beginnt die Plünderung. Das vierte zeigt eine Rast im Lager: den gestohlenen Hähnen schneidet man den Hals ab, das gefallene Vieh wird ausgeweidet, der Kessel brodelt auf dem improvisirten Herd, und während die Männer indolent Karten spielen, wird von den Weibern unter einem Baum ein neuer Weltbürger ans Licht gefordert. Die Verse eines andern Blattes bezeugen, dass man damals schon an der Abstammung der Zigeuner aus Aegypten und an dem Märchen



Einmarsch der Zigeuner (Meaume 668

zweifelte, mit dem sie ihre Heimathlosigkeit begründeten:

 Au bout du comte ils trevvent (trouvent) pour dessin Qu'ils sont venus d'Acgipte à ce festin. Schon während dieses kurzen abenteuerlichen Lebens bei den Zigeunern bewährte aber Callot auch die wunderbare Krast der Selbsterhaltung, welche dem Genie eigen ist. Er hat später seinen Freunden erzählt, dass er trotz seiner Jugend und in dieser Gesellschaft rein von Ausschweisungen geblieben sei; er habe stetig von Gott zweierlei erbeten: erstens die Gnade, dass er, in welchem Lebensberus immer, ein braver Mann werden möchte, und dann, das ihm möchte beschieden werden ein Alter von 43 Jahren zu erreichen. Beides ist ihm nach Wunsch einzetroffen.

So gelangte er glücklich nach Florenz und trennte sich von der Bande. Da sah zufallig ein Beamter des Großherzogs den hübschen Knaben und liefs sich mit ihm in ein Gespräch über seine Beschäftigung ein. Er nahm ihn zu sich und that ihn bei einem mittelmäsigen Maler und Landschaftscher, Remigio Canta Gallina, in die Lehre. Hier hat er vielleicht zuerst die Ansänge des Kupserstechens gelernt. Es zog ihn aber bald seinem Landsmann Israel Henriet nach Rom nach, und er brach, mit etwas Geld versehen, dorthin auf. Kaum dassebst angelangt, wurde er von Kausleuten aus Nancy erkannt. Diese griffen ihn auf und brachten ihn zu den Eltern zurück, weil sie wufsten, daß diese sich sehr um ihn grämten. Bedenkt man, daß stünf seiner Geschwister haben geistlich werden müssen, so begreift sich wohl die Angst und die trotzige Entschloßenheit des lebenssrohen Knaben. Er entwich zum zweiten Mal und war bereits nach Turin gelangt, als sein älterer Bruder Jean ihm zustallig auf der Strasse begegnete und ihn wieder nach Nancy zurückschleppte.

Jetzt entschlos sich der tapsere Junge, den Widerstand der Eltern durch Ausdauer zu besiegen. Er verstand vom Metier gerade so viel, um den Versuch mit einer Kupferplatte zu wagen. Er zeichnete und stach mit dem Grabstichel das Brustbild des regierenden Herzogs Karl III. in einem Oval. Die Abdrücke dieses Ansangswerkes sind außerordentlich selten geworden, es sehlt in den größten Cabinetten. Mariette fagt, es fei in Zeichnung und Stich gleich gering, auch ganz abweichend von seiner späteren Technik; aber Callot hat nebst der Jahreszahl 1607 ganz stolz seinen Namen darauf gesetzt («J. Callot secit et excudit»). Er war damals fünfzehn Jahr alt. Auch gehört in diese Zeit der grosse Stammbaum des lothringischen Geschlechtes de Porcelet, umgeben von 32 kleinen Bildern aus der Geschichte dieses adeligen Hauses, welche ein unbekannter aber mittelmäßiger Maler für diesen Stich gezeichnet hatte. Hier bezeichnet er sich auch schon mit Selbstbewusstsein als «lac. Callot sculptor». Zuletzt nahm sogar sein Vater, der sich einst den Zeichenübungen des Sohnes so hestig widersetzt hatte, die Hülfe desfelben in Anspruch. Er gab ein großes Wappenbuch der vornehmen Familien von Lothringen heraus, in dem die Wappen von dem jungen Callot gestochen zu sein scheinen.

Jetzt endlich gaben die Eltern der Neigung ihres Sohnes nach, und da um diefe Zeit Herzog Karl III. flarb, fo fchickte fein Sohn und Nachfolger Heinrich II. eine glänzende Gefandtschaft an den Papft, um ihm feinen Regierungsantritt anzuzeigen. Viel flattlicher als einst bei den Zigeunern, im Gefolge eines Ambassfadeurs, ein hübscher Junge von sechszehn Jahren, zog er heute über die Alpen und traf Ansangs des Jahres 1609 in Rom ein. Es galt aber jetzt, rasch Brot zu verdienen.

Callot trat in das Atelier des Philipp Thomassin von Troyes ein, der, selber Kupferstecher, zugleich einen starken Handel mit Kupferstichen trieb. Es war dies ein ziemlich handwerkliches Geschäft, das die berühmtesten Gemälde in Rom nach . flüchtigen und ungenauen Zeichnungen stechen ließ. Hier arbeitete also Callot nach andern Meistern und hatte die Ouellen seiner eigenen so reichen Erfindung zuzustopfen. So stach er unter Anderem eine Reihenfolge von 30 Blättchen zum Andenken für Pilger, enthaltend die Altarblätter und Statuen, die man damals in der Peters- und in der Paulskirche zu Rom fah (M.*) 167-169). Er hielt es aber doch drei Jahr bei diesen Brodarbeiten aus und wäre wohl noch länger geblieben; aber Thomassin soll ihm gekündigt haben, weil seine Frau gegen den hübschen jungen Cavalier zu freundlich gewesen. So finden wir ihn Ansang 1612 in Florenz, wo er abermals eine Lehrzeit von zwei Jahren überstand, indem der großherzogliche Ingenieur Giulio Parigi ihn aufmerksam machte auf fein manierirtes Zeichnen und ihn auf die Natur und die großen Meister hinwies. Einmal hat er fich bis zum Stich einer heiligen Familie nach Andrea del Sarto verstiegen (M. 66), die gegenwärtig im Louvre sich befindet. Jetzt erst, so scheint es, gab er feiner eigenen Erfindungsluft die Zügel, und im Jahr 1617 erfchienen die «Capricci di varie figure» (M. 768-867). Hier zeigt sich Callot's eigenthumlichster Humor. Launige Masken, die mit einander tanzen, Bettler, grobe Hirten und zechende Bauern wechfeln auf diesen 50 kleinen Blättern mit Duellen, Räuberangriffen, Kriegsscenen und Stadtansichten von Florenz, die dicht mit Figuren staffirt find. So fieht man hier das Rennen mit kleinen vierrädrigen Wagen auf dem Platz vor Sta, Maria Novella, woran heute noch die zwei Obelisken dieses Platzes erinnern. Diese Blättchen find durchaus geätzt, der Grabstichel hat nichts an ihnen gethan, und kein Grabstichel hätte das leisten können. Auf den Stadtprospecten find die Figürchen nur ein paar Linien groß, und doch bleibt bis in die Hintergründe jedes einzelne erkennbar. Wo sie im Vorgrund etwa einen Centimeter erreichen, da ist jede Gestalt sogar charakteristisch. Wegen solcher kleinen Figürchen aus dem Leben wurde Callot befonders in Italien bewundert, wo in jenen Tagen wohl ebenfalls zahllofe Maler auch gelegentlich einmal radirten, aber weder nach dieser Freiheit noch nach dieser Neuheit strebten, sondern sast ausschliefslich mit Heiligenbildchen für Andachtszwecke, mit Madonnen und Raften auf der Flucht nach Aegypten sich begnügten. Callot selbst hielt erst bei diesen Blättchen seine künstlerische Lehrzeit für vollendet; denn indem er sie einem Bruder des regierenden Großherzogs, dem Don Lorenzo von Medici, widmet, bezeichnet er sie als die Erstlinge seiner Arbeit («le primitie delle mie satiche»), obwohl er damals schon seit acht Jahren als Kupserstecher gearbeitet hatte. Hier also, im Uebergang vom Grabstichel zur Radirnadel, sah er selbst erst das rechte Feld für feine künftige Thätigkeit. Von da an hat er auch nicht mehr nach fremden Vorbildern gestochen, sondern alle Vorzeichnungen selber erfunden. Hier erst ist der Künstler sertig. Noch vorzüglicher ist das um dieselbe Zeit in Florenz vollendete Werk «le massacre des Innocents» (M. 6). Auf die weite Straße einer Stadt verbreiten fich bis tief in den Hintergrund die wüsten Henker, die

^{*)} M. bedeutet den Katalog des Callot'schen Werkes von Meaume.

verzweiselten Mütter. Das Ganze ist von einem aufrecht stehenden Oval eingeschlossen. Die am weitelten entsernten Figürchen sind nur mit einem einzigen fehwarzen Strich ausgedrückt. Man muß sie durch die Lupe ansehen, denn sie haben an Höhe nur Einen Millimeter!

Sehr bald aber, im Jahr 1620, schliesst sich diesen Erstlingsarbeiten eins von Callot's größten Meisterwerken an: die erste Platte der sogenannten Impruneta (M. 624), welche er später in Nancy zum zweiten Mal stach. Man erzählt in Florenz, es sei sechs Miglien von der Stadt in einer Dornenhecke ein wunderthätiges Marienbild, von der Hand des Evangelisten Lukas gemalt, ausgefunden worden. Man baute an der Stelle eine Kirche, und noch heute wird der 18. October, der St. Lukastag, an dem Orte als florentiner Volksfest geseiert*). Zu Callot's Zeit war die Fiera dell' Impruneta, die «Muttergottes in den Dornen», ein allbefuchter Jahrmarkt, und Callot gab auf jenem Blatt eine genaue Schilderung davon. Vorn fieht man Zeltbuden mit Speisewirthschaften ausgeschlagen, daneben einen Feilkauf von Schüffeln, Bechern, Erdenwaare aller Art, einen Likörladen und einen Charlatan, der ein großes Publikum haranguirt. Weiter zurück kommt ein Tanz vieler Figuren in einem Kreis von Zuschauern, ein Zahnbrecher, ein Ausruser zu Rofs mit einer Trompete, ein Treiber mit einer Herde von Eseln, ein Viehmarkt, und allerlei Verliebtheiten von Mensch und Vieh. Ganz im Hintergrund endlich die Kirche der Impruneta und davor eine Procession mit Kreuz und Baldachin. Alles geht in gutem Frieden und heitrer italienischer Laune ab; nur die Spitzbuben kommen übel weg. Einem, der falsches Gewicht gebraucht hat, ist die Wage an die Beine und die Hande hinter dem Rücken zusammengebunden, und fo wird er an den Armen mit einem Strick hoch in die Luft gezogen. Ein andrer armer Schelm steht am Pranger und wird von den Umstehenden ausgespottet. Es hat wohl noch Niemand sich die Mühe gegeben, die Figuren von Menschen und Thieren auf diesem Blatt zu zählen: sie würden in die Tausende gehen."). Auch technisch erscheint das Blatt als ein Wunder. Es ist ganz und gar radirt und hat (wenn man schöne Abdrücke antrifft) in der Landschaft des Hintergrundes und den sie belebenden Figuren eine Zartheit, Feinheit, spielende Leichtigkeit, wie freilich kein Grabstichel sie hervorbringen könnte. Ein italienischer Schriftsteller, Baldinucci, behauptet, Callot habe auf diesem wie auf andern radirten Blättern, wenn ihm eine Stelle der Platte noch zu leer erschien, später einzelne ganze Gruppen mit dem Grabstichel aufgesetzt. Dies ist undenkbar, denn bei den späteren Abdrücken kann man nachträgliche Stichelarbeit auf radirten Platten nur zu gut unterscheiden, und es steht diesem auch das ausdrückliche Zeugniss des

^{*)} Der Florentiner Stefano della Bella, in feiner Jugend Nachahmer Callot's, hat 1633 die Auffindung des Gnadenbildes in einer Radirung dargestellt,

^{**)} In der Pinakothek zu München fieht man ein Oelbild des jüngern Teniers nach diefem Kupfertlich, flark vergrößert, fo daß die Figuren leichter zu zählen find. Der Marggraff'sche Katalog (Nr. 299) giebt gegen 1138 menfchliche Figuren, 45 Pferde, 67 Efel und 137 Hunde an. 1ch felhft habe einmal auf dem Kupferflich mittels eines aus einem Blatt ausgefchnittenen Quadrats im Umfang eines Geviertzolles, Schweizer Maß, die Figuren gezählt, welche um den Kerl am Pranger flehen. Ex find in dem kleinen Raum vier und fünfzig, meift einem halben Centimeter an Höhe nabe kommend, und alle in Haltung und Bewegung verfländlich.

Malers Cornelis Poelemburg (bei Sandrart) entgegen, der, mit Callot in Florenz befreundet, gerade das an seinem Aetzen bewunderte, dass ihm die Platte stets ganz vollendet aus dem Aetzwasser herauskam und gar keine Retouchen mehr verlangte.

In Italien find Callot's Stiche und Radirungen damals und später sehr gesucht worden. Liebhaber sammelten die großen und die kleinen Blätter eifrig und be-



Der wohlgenährte Bettler. Aus der Folge der «Gueux» (Meaume 705).

wahrten sie in Klebbüchern, wie man es im vorigen Jahrhundert mit Chodowiecki machte. Noch vor hundert Jahren waren sie daher meist in sester Hand und galten im Kunsthandel sür sehr selten. Gegenwärtig kann ein Liebhaber mit mäßigen Mitteln schon eine hübsche Callot-Sammlung anlegen, und in jedem öffentlichen Kupsersticheabinet lästs der Meister sich ausreichend studiren.

Der Großherzog Cosmus II., der überhaupt den Künftlern aus dem Norden hold gewefen ift, stellte Callot in Florenz an und begunftigte ihn sehr. Er gab Dehme, Kunt und Kinstler. No. 90. 191.

ihm ein Atelier mit einer festen Pension, und wohl in seinem Austrage hat Callot mehrere Hoffeste und eine Reihe von Thaten aus dem Leben des Großhe;zogs Ferdinand I., des Vaters von Cosmus II., gestochen. An Ferdinand band ihn ein patriotifches Gefühl, da diefer Fürst eine lothringische Prinzessin, Christine, die Tochter Herzog Karl's III. und der Claudia von Frankreich, geheiratet hatte, Aber Cosmus flarb 1621, und unter der folgenden Regentschaft wurde allen Künftlern die Pension entzogen. Callot brauchte die seinige nicht mehr, seinem Ruhm stand die Welt offen; er foll vom Papst, vom Kaiser und von andern Fürsten Anträge gehabt haben, an ihren Hof zu kommen. Aber es zog ihn nach Haufe, und im rechten Augenblick kam ihm von dort ein liberales Anerbieten. Der Thronfolger in Lothringen, fpäter als Karl IV. Herzog, kam nach Florenz zum Befuch feiner Tante Christine und versicherte ihn der Gunst feines regierenden Oheims, des Herzogs Heinrich II. Callot zog diese Aussicht allen übrigen vor und kehrte noch im Sommer 1621 nach Nancy heim. Anfangs ging es ihm freilich mit Italien, wie wohl iedem Künftler und Kunftfreund. In den ersten lahren nach der Rückkehr ift das Heimweh nach der italienischen Lust am ftärksten. Ein Brief Callot's aus Nancy, am 5. August 1621 geschrieben, also gar in den ersten Monaten nach der Heimkehr, sagt: "Ich wünsche sobald als möglich dies Land hier zu verlaffen, und wenn ich an Florenz denke, so überfällt mich eine fo große Melancholie, dass ich ohne die Hoffnung, einft dahin zurückzukehren, gewifs sterben würde," *)

Und doch kam ihm die Heimat recht freundlich entgegen. Er erhielt vom Hof neben feiner regelmäßigen Pension zu verschiedenen Zeiten noch Geldgeschenke und Naturallieserungen, und als man ihn später nach den Niederlanden berief, hat dies Einkommen fich noch gesteigert, weil Herzog Karl IV. ihn unbedingt im Lande festhalten wollte. Auch gründete Callot sich jetzt ein Haus, indem er im Jahre 1625 ein Fräulein Katharine Kuttinger aus Marfal heimfuhrte. Die Ehe dauerte zehn lahre, blieb aber kinderlos, ") Man zeigt in Nancy noch über einem Hause das Thürmchen, wo er sein Atelier gehabt habe. Und nun begann in dieser stillen Häuslichkeit erst das frischeste und rührigste Schaffen. Sein Leben war äußerst regelmäßig: morgens früh ein Spaziergang mit seinem Bruder, dem Wappenherold; hierauf hörte er täglich die Messe; bis Mittag Arbeit, nach Tifch ein paar Befuche; endlich bis zum Abend wieder am Stechtisch, wobei er gern Gefellschaft von Freunden hatte. Auf jedes dieser zehn letzten Lebensjahre vertheilt fich ungefahr die gleiche Summe Arbeit. Die Platten einiger befonders beliebten Werke von ihm werden in Italien zurückgeblieben, vielleicht auch schon abgenutzt gewesen sein; es sind dies unter andern die 50 Blättchen der florentiner Capricci, das Maffacre des Innocents und der große Jahrmarkt. Diese hat er in Nancy zum zweiten Male gestochen, wobei er jedoch,

^{*)} Brief 61 im II. Band von Guhl's Künstlerbriefen.

^{**)} Es giebt einen Kupferflich von Henriet oder deffen Neffen Sylveftre mit der Unterfehrift von Katharinens Namen set za tilles. War fie Wittwe, als Callot fie heiratete, oder hat fie nach felnem Tode eine zweite Ehe gefehloffen? Die Unterfehrift kann auch fjülter hinrugefügt fein, om das Portrait einer unbedeutenden Perfon unter einem bekannten Namen verkäuflicher zu machen. Diefe Art von Falfchung kommt auf Kupferflichen unzählige Mal vor.

da er fich felbst muhfam copiren musste, nicht wieder die ganze Frische und Freiheit der Radirnadel erreicht hat, welche die in Florenz gearbeiteten Platten auszeichnete. Auch fonst hielten bei ihm die italienischen Erinnerungen noch lange vor. Die berühmten Folgen der Bettler (M. 685-709), der Buckligen (M. 747 -767) und der Masken aus der italienischen Komödie (die «Balli», M. 641-664) find in Nancy gestochen, die Originale aber sind italienischen Blutes. Von dem, was er in Nancy neu erfand und ausführte, ift freilich nicht alles vortrefflich oder auch nur intereffant. Es hat wohl noch keinen Kupferstecher gegeben, der nicht auch nulle Sachen gestochen hätte, um Brod zu verdienen. Wenn Callot auf kleinen Blättehen die Reihe der 400 Stücke entwarf und ausfuhrte, welche die Kalenderheiligen für jeden Tag des Jahres enthalten, ungefähr ein Drittel davon Marterscenen, die andern meist stehende Figurchen ohne alle Individualität, so konnte dabei doch nur wenig Begeisterung sein, und wenn wir schon nicht wissen, dass er in Nancy bedeutende Schüler zog, so muss er ja handwerkliche Ateliergehulfen gehabt haben, die folche Dinge nach feiner Angabe allenfalls stechen konnten.") Allegorien und Embleme zur Illustration geistlicher Bücher, deren er ziemlich viele gemacht hat, haben für uns gleichfalls keinen Sinn mehr. Auch wenn er Hoffeste darzustellen hatte, ging ihm an der Albernheit des Stoffes Geist und Geschicklichkeit aus. Die Abbildungen des großen Turniers, welches unter dem Namen Combat à la barrière im Jahre 1627 zu Nancy gehalten worden ift, find zwar zum Theil fehr fein, einige aber doch grob und fehlecht radirt und daneben manchmal ganz ohne Proportion gezeichnet.

Aber neben diesen Arbeiten für den Kochtopf entstanden in Nancy auch die gedankenreichsten Erfindungen, die bezauberndsten Schöpfungen in solcher Zahl, dafs nur Einzelnes hier noch genannt werden kann. Da ist der Jahrmarkt von Gondreville (M. 623), einem kleinen Orte in Lothringen, den Callot nach der Natur abgeschrieben hat, voll Laune und Heiterkeit. Inmitten der Strohhutten des Dorfes steht auf einem freien Platz ein großer Baum, auf dessen mächtigen Aeften die Mufikanten fich niedergelaffen haben, um luftig zum Tanz zu blafen und zu trommeln. Eine Gruppe geputzter Gäfte eröffnet im Freien den Ball, ein Kreis von Bauerkindern ahmt ihnen nach, während eine Menge Leute zusehen. Im Vordergrunde fpielen rechts die Bauern mit Kugeln, links aber tritt der Seigneur mit feiner Dame herein, und diefem tragen die Dorfmädchen zur Begrüßung den geschmückten Maibaum entgegen. Flandrische Volkslust verklärt fich hier durch franzöfische Anmuth. In diesem Werke seiner reissten Zeit hat Callot den Fehler feiner früheren Compositionen vermieden, das Terrain allzusehr mit Figuren zu füllen; es bleibt Luft und Raum genug, und die Gruppen löfen fich schön und frei von einander. Da find die elf kleinen Blätter mit der Geschichte des verlorenen Sohnes (M 53-63), ganz realistisch wie der Lebenslauf eines luderlichen jungen Menschen aus Callot's eigener Zeit ausgesafst. In dem ganzen Werke Callot's ift in Hunficht der Technik wohl das feinste das berühmte Blatt von den Todesstrasen («les supplices», M. 665), welches die Unterschrift

e) In dem oben erwähnten Brief Callot's nach Florenz spricht er den Wunsch aus, dass ein Schüler von ihm aus Florenz ihm nach Nancy nachreisen solle, und wirkt ihm das Reisegeld dasür aus.

trägt: «Supplicium seeleri fraenum». Es öffnet fich vor uns der weite Marktplatz einer Stadt, und eine unzählbare Maffe Neugieriger ist verfammelt, um die verfehiedensten Arten von Hinrichtungen anzufehauen, die alle zu gleicher Zeit vorgenommen werden: das Alles von Handlung und Gestalt auf ein kleines Blättehen vereinigt, denn die Platte ist nur 215 Millimeter breit auf 114 Millimeter Höhe. Die vordersten Figuren sind einen Centimeter groß, die im Hintergrund wie kleine Ameisen, aber noch vollständig erkennbar und sogar charakteristisch. Freilich gilt es bei diesem Stück denn ganz besonders, einen Abzug von der frischen Platte vor Augen zu haben, denn es giebt nicht weniger als sieben Abdrucksgattungen, deren letzte überarbeitet und ungenau sind.

Im Jahre 1625, gleich nach feiner Verheiratung, erhielt Callot einen chrenvollen Auftrag vom Ausland her. Der Marquis Spinola, Commandeur der ſpaniſchen Truppen, hatte am 2. Juni dieſes Jahres die Feftung Breda erobert, und die
Inſantin Clara Eugenia, Regentin der ſpaniſchen Niederlande, berieſ den Kunſtler,
um die Belagerung dieſes Platzes als ewiges Andenken zu ſtechen. Er ging an
Ort und Stelle, um die Localitäten zu zeichnen, und es ſcheint, daſs man ihn
dort ſeſtzuhalten wünſchte. Aber ſein Gönner Herzog Karl IV. that das Mögliche, um ihn an ſeinem Hoſe ſeſtzuhalten; er gab ihm auſser der ſtehenden
Penſion ein Geſchenk von 2000 Livres, um ihm, wie die Verordnung ausdrücklich
ſagt, die Mittel zu bieten, ſeinen Wohnſitz in Lothringen beizubehalten. Es ſcheint
alſo, daſs er in den Niederlanden nur die Skizzen zu dieſem bedeutenden Werk
(M. 510) gemacht hat, das er dann in Nancy auſ ſechs groſsen Blättern in
Kupſer brachte.

Die gewiffenhafte Ausfuhrung dieses Austrags verschafste Callot bald einen neuen Ruf. Am 30. October 1628 hatte Richelieu das letzte Bollwerk der Hugenotten, die starke Seesestung La Rochelle, eingenommen, und Ludwig XIII. beriet Callot nach Paris, um auch diese Belagerung und als Pendant dazu die Berennung des Forts St. Martin auf der Insel Rhé zu stechen Er solgte diesem Austrag, und Paris hielt ihn ein halbes Jahr sest Er wohnte dort im Petit Bourbon, dem Haus seines Landsmanns und Berussgenossen Israel Henriet. Ihm war er einst nach Rom nachgezogen, jetzt wohnte derselbe in Paris und hielt dort ein Atelier als Kupserslecher, verbunden mit einem ausgebreiteten Kunsthandel. Früher hatte Callot seine Platten selber zu Nancy gedruckt, jetzt machte er mit Henriet den Vertrag, das er ihm für dessen Verlag alle seine künstigen Platten verkausen wilk, um sie hinsort in Paris drucken zu lassen. Die Honorarbedingungen kennen wir nicht, aber ungünstig werden sie nicht gewesen sein, da beide Männer ihr Leben lang herzlich befreundet blieben.

Während des dortigen Aufenthaltes machte Callot die Zeichnungen für die zwei großen Platten in Friesform mit Ansichten aus Paris, welche uns sein Genie wieder auf einem neuen Wege offenbaren (M. 713. 714). Achnliche Prospecte hatte er zwar schon von Nancy geliesert, aber die großes und treue Behandlung der Architektur, mit einsach gekreuzten Schattenlagen, ist hier neu. Man sieht die berüchtigte Tour de Nesle, welche jetzt nicht mehr besteht, zweimal gezeichnet, von beiden Usern der Seine, einmal mit der Notre Dame sern im Hintergrund, sammt dem Louvre und den Tuilerien. Das eine Blatt ist auf dem

Fluffe mit großen Gondeln und Schiffen, das zweite mit kleinen Handelsfahrzeugen belebt.

Neben diesen Blättern ging dann in Paris die Aussührung der beiden großen Belagerungen sort (M. 511—533). Diese und die Einnahme von Breda sind merkwurdige Arbeiten. Der Zeichner nimmt einen so hohen Standpunkt aus der Vogelperspective, dass die Darstellung sast zur Landkarte wird. Man überblickt das ganze stundenweite Operationsseld zu Land und Meer, die Stadt und alle Ruinen der umliegenden Weiler, die Schanzen und Lausgräben der Belagerer, welche manchmal ihre Batterien spielen lassen; dazwischen auf dem Felde die verschiedensten Scenen des Lagersbens. Von solcher Höhe wie das Terrain angeschaut, müssten also die Figuren des Vordergrundes in ganz ungeheuerlichen Verkurzungen erscheinen, wie Menschen, auf die man aus der Gondel eines Lustballons niedersähe. Naturlich musste Callot hiervon abweichen; er nahm Alles, was auf dem Boden steht, von dem gewöhnlichen Gesichtspunkte zu ebner Erde an.



Aus der Folge vom «Verlorenen Sohn». Die Zurüftung des Festmahls bei seiner Ruckkehr (Mesume 63).

Es find diese Blätter also eigentlich topographische Arbeiten, aber die Schöpferkraft des großen Zeichners hat sie mit zahllosen Einzelfiguren und Gruppen belebt und diese Staffage oft in die slotteste Action gesetzt. So sein wie auf den kleineren Blättern sind allerdings die Gestalten nicht, aber an der raschen Ausführung dieser tausende von Menschen und Thieren zeigt sich wieder, wie nur irgendwo sonst, die Sicherheit der Hand in einer Meisterschaft, wie sie nur die höchste Uebung erreichen kann. Die sechs Tassen, welche je eine jener Belagerungen darstellen, können mit den je zehn Borduren zusammengeklebt werden, welche Ornamente, Portraits, kleine Nebenscenen und die erläuternden Inschristen umfassen, und in dieser Form wird man sie damals, als die Begebenheiten für alle Welt noch frisches Interesse hatten, als Wandtaseln verbraucht haben, weshalb sie jetzt im Handel schwer vollständig zu finden sind.

Ludwig XIII. bezahlte den Künftler würdig für diese Arbeiten, wollte ihn auch in seinem Dienst behalten, aber Callot liebte sein Vaterland mehr. Er kam dorthin zurück, als die letzte Katastrophe sich vorbereitete. Neben dem surchtbaren

Gegner Richelieu dachte man am Hof von Lothringen nur an Liebfehaften, Hoffefte und Ritterfipiele; zu einem muthigen Anfehlufs an England und die franzöfischen Rebellen sehlte die Entschloffenheit. Schon vor Callot's Reise nach Paris, im Jahre 1626, war die schöne Herzogin von Chevreuse, die Richelieu als seine persönliche Feindin betrachtete, mit ihrem Gemahl nach Nancy gekommen und mit ritterlicher Galanterie ausgenommen worden. Am Carneval des solgenden Jahres gab Herzog Karl IV. ihr zu Ehren jenes Maskensest und Turnierspiel, wosur Callot im Verein mit dem Hosmaler Deruet die phantaftischen Maschinen zu entwersen bekam, auf denen die Ritter in den großen Schlossaal einzogen. Ihr ist auch das Buch eines mittelmäßigen Hospoeten gewidmet, welches diese geistlosen Maskeraden beschreibt und durch Callot's Illustrationen (M. 490—503) vor der Vergessenbeit gerettet worden ist.

Solche Narrenstreiche, die freilich Geld genug kosteten, hätte Richelieu lachelnd überschen. Als aber Gaston von Orléans, der erste Prinz von Geblut, ohne Erlaubniss seines Bruders die Marguérite von Lothringen heiratete, und als diese erst geheim gehaltene Ehe bekannt wurde, da griff Richelieu zu; am 25. September 1633 nahm das starke Nancy durch Vertrag eine französische Besatzung auf. Mit der Selbständigkeit Lothringens und den Festen eines glänzenden Hoses war es vorbei.

Callot hatte drei Belagerungen verherrlicht. Er konnte das als Katholik mit allen Ehren thun, denn es waren Siege katholifeher Waffen über ketzerifehe Städte. Nun aber liefs Ludwig XIII. ihn zu fich berufen und muthete ihm zu, er folle auch die Einnahme von Naney verewigen. "Aber Callot bat Sc. Majeftat, er wolle ihm das erlaffen, denn er fei Lothringer und glaube nichts gegen die Ehre feines Furften und gegen fein Land thun zu durfen. Der König nahm feine Entfehuldigung an, indem er bemerkte, der Herzog von Lothringen fei glucklich, daß er fo treue und anhängliche Unterthanen habe. Einige Höflinge, welche die abfehlagige Antwort, die er gegeben hatte, nicht gut hießen, fagten ziemlich laut, man follte ihn zwingen, dem Willen Sr. Majeftät zu gehorchen. Als Callot dies hörte, antwortete er rafch, er wolle fich lieber den Daumen abhauen, als etwas gegen feine Ehre thun, falls man ihn zwingen follte.") Der König entzog ihm dafür feine Gunft nicht, bot ihm fogar an, ihn mit 1000 écus in feine Dienste zu nehmen; aber Callot wollte fein Heim_nicht verlaffen.

Man fieht, nicht alle Lothringer find doch fo bereitwillig Franzofen geworden. Aber bei Callot kam jenes flolze Manneswort nicht aus Nationalgefühl, denn an Blut, Sprache und Geift ift er Franzofe. Es regte fich in ihm der lothringische Adlige, dessen Franzofe ich eine Jahren den einheimischen Fursten gedient, der selbst nur Gutes von dem letzten Regenten ersahren hatte. Dies Gesuhl chrte auch der Sieger; Callot's Bruder Jean behielt seine Stellung auch unter der neuen Verwaltung. Ihm selbst aber soll der Druck seines Landehens unleidlich geworden sein. Er beschlofs, dem alten Wunsch seines Herzens zu genügen und mit seiner Frau nach Florenz überzussedeln.

^{*)} Ich gebe die Erzählung wörtlich nach Félibien, der auch hier die einzige Quelle ift. Alle Varianten der Späteren find nur stillstüche Umschreibungen.

Diefe Hoffnung follte fich nicht erfullen. Der unerhörte Fleiß und das vorgekrünmte Sitzen (weil das Auge oft an der Lupe und nahe bei der Kupferplatte fein muß) machten den Künftler frühzeitig unwohl; er litt am Magenkrebs. In den letzten Jahren half er fich mühfelig, indem er an einer Staffelei, alfo in aufrechter Stellung, zu radiren verfuchte. Aber der Kupferflecher fetzt in der Regel eine Zahl feiner Lebensjahre an den Ruhm. Callot flarb früh, wie er felbst als Knabe die Frist sich gesetzt hatte, erst 43 Jahre alt, am 24. März 1635. Seine letzten Künftlergedanken sind heiter gewesen: das letzte Werk, ein kleines und seines Blatt (M. 710), stellt eine offene Reblaube neben einer Schenke dar, Gegen den hellen Himmel des Hintergrundes sieht man in der Laube eine muntre Gesellschaft von Herren und Damen bei Mussk und Wein, und Einer wenigstens hat des Guten zu viel gethan. Es sind alles kleine Figürchen, mit wenigen Strichen in alter Lebendigkeit auf die Platte geworsen. Die französsische Unterschrift sagt, dass erst nach Callot's Tode das Actzwasser sei ausgegossen worden.

Callot's fpätere Platten feit feinem Vertrag mit Henriet blieben in Paris, wo fie noch mehrmals abgedruckt wurden, und ein Theil davon exiftirt noch. Die früheren, die in feinem Befitz geblieben waren, fielen an Seitenverwandte und find in zwei Fällen von deren Nachkommen zu Küchengeräthen eingefehmolzen worden. Das ift freilich Vandalismus, aber eigentlich konnte früher ein Kupferflecher fich nichts befferes wünfehen, als dafs die Platten bald aus der Welt gefchafft würden, flatt durch elende Abdrücke feinem Ruhm Schaden zu thun

Ob Callot je gemalt hat? Oder war er nur Zeichner, Kupferstecher und Radirer? Ich wage keine Entscheidung, ich finde auch nicht, dass man je einen Katalog von Oelbildern anzufertigen verfucht hätte, die etwa in Sammlungen ihm zugeschrieben werden. Versuche im Oelmalen scheint er allerdings gemacht zu haben; Sandrart, der durch Callot's Freund Poelemburg Einiges von ihm wufste, fagt ausdrücklich: «das Malen fei ihm zu schwer, hingegen aber das Aetzen verwunderlich von Statten gegangen». Unter seinem Namen gehen bekanntlich die elf Oelbildchen im Palast Corsini in Rom, welche im Inhalt genau mit elf aus den achtzehn Kupferstichen der «großen Kriegsübel" übereinstimmen. Ich kann nur mit Meaume einig gehen, der sie entschieden verwirft. Sie sehen lackirt aus wie Theebretter, find ohne Geist und neue Erfindung, und nicht nach ihnen find die Radirungen, fondern sie vielmehr sind nach den Radirungen gemacht. Das Gleiche- ift der Fall mit andern Bildchen, die man unter Callot's Namen in vielen Sammlungen zerstreut findet; nirgendwo ein neuer Gedanke, stets nur genaue Farbencopie eines feiner Stiche. Dagegen fieht man in der städtischen Galerie zu Mainz ein Bild mit größeren Figuren, etwa ein drittel Leben, das zweite Blatt der Zigeuner frei wiederholend. Dieses sieht ungefähr aus wie ein italienisches Bild aus dem Anfang des 17. Jahrhunderts; es erinnert an Testa oder Castiglione, ist flott, aber ohne Farbenfreudigkeit gemalt, und sein russiges unerquickliches Aussehen könnte wohl erklären, warum Callot das Malen aufgab.

Als ein Erfinder allerersten Ranges hat Callot die verschiedensten Gegenstände gewählt, und in dieser Mannigsaltigkeit besteht ein Hauptreiz seines Werkes. Biblische Geschielten, Legenden und Martyrien wechseln mit Genrescenen, Belagerungen, Militärstücken und Carrikaturen. Portraits hat er nicht viele gemacht,

das überliefs er den handwerklichen Geldschneidern, wie Mellan. Einige Landschaften find sehr reizend, die Stadtprospecte großartig. Nur ein Gebiet betrat er niemals: außer den zopfigen Allegorien seiner Hoffeste hat er nie einen Stoff aus dem Leben der Antike oder aus der Götterwelt gewählt. bezeichnend: Callot war durchaus Realift, gänzlich frei von Prätenfion eines Stils. Italien hat auf feine Auffassung gar nicht gewirkt; aufser ein paar architektonischen Hintergründen gab es ihm nur Gestalten, und mehr komische Gestalten als schöne. Sein Auge sah, seine Hand zeichnete mit wunderbarer Schärse das, was ihn umgab, aber über die wirkliche Welt hat er niemals hinausgeschaut. Auch wo er christliche Mythologie gab, schilderte er sie stets in den Formen der Wirklichkeit. Aus dem realen Leben, das er mit weitem Blick umspannte, quoll ihm immer wieder Originalität und Neuheit der Gegenstände. Jedes, auch das kleinste Figürchen zeichnete er mit unvergleichlicher Wahrheit in Umrifs und Bewegung, Nur zuweilen giebt er sich einer Manier hin; dann macht er seine Menschen viel zu schlank, mit wahren Stecknadelsköpfen, und da er sie mit dem verschnitzten und bezipfelten Costum seiner Zeit bekleidet, sehen sie manchmal aus wie Grashüpfer, die auf einem Paar ihrer Hinterbeine einherschreiten. Die drei Grazien auf dem Blatt aus Florenz "Carro d'Amore" (M. 639), die aus einer Wolke von Pappendeckel daherschweben, sind abscheulich lang gezogene affectirte Frauenzimmer von erschreckender Magerkeit, ohne Busen und Hüften, schlechter gezeichnet als der schlechteste Stich der Schule von Fontainebleau. Und noch auf einigen fpäteren Sachen aus Nancy, z. B. den Fantaisies (M. 868-881) und den Exercices militaires (M. 582-594), kommen die hagern Gestalten mit den winzigen Köpschen wieder; es ift, als ob er manchmal ganz mit der Laune der Willkür den Menschenkindern eine neue Proportion hätte auf den Leib messen wollen.

Als Radirer aber wird Callot auf alle Zeit hinaus schon durch seine Technik ein bewunderter Meister bleiben.

Er begann seine Laufbahn mit dem Grabstichel, den er später nur noch gelegentlich bei größeren Figuren angewendet hat, um die Striche des Aetzwaffers nach dem Licht hin fanster und dünner verlaufen zu lassen. Aber schon in Anwendung des Stichels hat er neue Wege gefucht. Die Kupferstecher des 16. Jahrhunderts, Dürer vorauf, haben alle Contouren scharf mit Linien eingestochen. Suchte man eine mehr malerische Behandlung, so störten eigentlich diese Linien, da das Auge in der Natur am Umrifs keine schwarze Linie, sondern nur eine Farbengrenze fieht. Es mußte daher der Verfuch einmal gemacht werden, den Contour ganz wegzulassen. Man ersetzte ihn an der Lichtseite dadurch, dass man den Hintergrund mit kraftvollen parallelen Schnitten genau bis an die Formgrenze der hineingestellten Figur fortsetzte, die sich also hell von dem Hintergrund abschnitt. An der Schattenseite der Figur aber wurden im Gegentheil die innern Schattenschnitte so gesührt, dass sie in geschwungenen Linien genau im Contour ausliefen, also mit ihren Enden selbst den Umriss bildeten. Ich kann aber keinen Meister finden, der eher als Callot diese Manier angewandt hätte. Er that es bei dem in Florenz gestochenen Blatte: die wunderbare Heilung einer Besessenen (M. 156), welches eben darum fo merkwürdig gegen feine fonstigen Arbeiten abflicht. Callot arbeitete dieses Blatt gegen das Jahr 1616, als er ungesahr 24 Jahre alt war. In diefer Manier hat ja auch Giovan Battifta Pasqualini von Cento gearbeitet, deffen Blatter, obwohl fehlecht gezeichnet, einen Werth haben, weil in ihnen fehöne Federzeichnungen des Guereino uns erhalten find. Ebenfo hat Claude Mellan von Abbeville diefe Manier in Italien angenommen und bis zur



Aus der Folge der «Noblesse» (Meaume 676).

Carrikatur durchgefuhrt. Aber von diefen beiden ift Callot nicht abhangig, eher find fie es von ihm. Denn Pasqualini's Stiche beginnen nicht vor 1619, Mellan aber kam erft 1624 nach Rom und bildete da diefe Manier aus. Der Erfinder bleibt alfo wohl Callot. Auf feinen fpätern radirten Blättern hat er bei größeren Figuren, z. B. bei den Bettlern (M. 685—709) und der «Noblesse» (M. 673—684), Dohme, Kunst und Konsiter. No. 90. 9.1

Digitized by Google

den Contour der Schattenseite noch oft nur durch die Auslause der Schattentaillen angegeben, aber er hat dieser Manier nicht, wie Mellan that, sich zum Sklaven gemacht.

Allein die volle Höhe feines Genies entfaltete Callot erst, als er in den letzten Jahren seines slorentiner Ausentlahtes sich der Zeichnung kleiner Figuren und der Radirung zuwandte. Er ersand die Anwendung des harten Firnisses zur Deckung der Platte während der Arbeit. Diesen Firniss sand er in Florenz vorräthig, wo die Fabrikanten von Lauten ihn für ihre Arbeit gebrauchten. Neben der größern Dauerhastigkeit bot ihm derselbe den Vortheil, dass er der Radirnadel stärkern Widerstand leistet, also eine Behandlung erlaubt, welche beim ersten Blick wie Grabstichel aussieht, indem er ausserdem eben diese Platten nach Abschmelzen des Firnisses mit dem Grabstichel nacharbeitete, um die Striche gegen das Licht hin seiner zu verlängern.

Betrachtet man nun feine Radirungen genauer, fo zeigt fich, dass er gekreuzten Strichen im Schatten nicht günstig war. Er führt fast immer nur Eine Lage von Strichen, welche, gleichviel ob gradlinig oder gebogen, slets parallel neben einander laufen. Nur wo Wände den Hintergrund bilden, schattirt er diese mit Kreuzschraffur, das Nackte und die Gewänder sehr selten. So sind die Blatter der großen Paffion (M. 12-18) durchweg mit einfachen Taillen gearbeitet; wo aber, wie auf dem Abendmahl, ein Nachtstück vorkommt, und die Glorie, welche die ganze Gestalt Christi umstrahlt, die vorderen Figuren ganz von der Schattenfeite erblicken lässt, da hat er auf den Gewändern noch eine zweite schräge Taille durchgezogen, welche mit der ersten ein dunkles Gitterweik von verschobenen Vierecken bildet. Diese Einsachheit der Behandlung giebt ihm die spielende Leichtigkeit und Freiheit feines Vortrags. Merkwurdig ift dabei, dass er zuweilen die Schatten ganz und gar mit senkrechten Strichen ausführt, wie das z. B. auf den Zeichnungsvorlagen für Schüler der Fall ist, wo auf einem und demfelben Blättchen die Figur einmal im Umrifs, daneben aber mit der Schattirung gegeben ift. Zu diefen Doppelbildern gehören einige Blätter aus den «Capricci» von Florenz (M. 768 bis 867) und aus den «Varie figure» von Nancy (M. 730-746). Bekanntlich hat ein Jahrhundert nach ihm Pitteri diese senkrechten Parallelstriche auch auf große Portraits angewendet und fich darin eine eigenthümliche, nicht unwirkfame Manier geschaffen.

Wo dagegen Callot zahllose kleine Figuren über einen weiten, tief ins Bild fich hineinziehenden Grund verstreut, wirkt oft einzig der Contour, ohne jede Modellirung durch Schatten. Der Künstler zeichnet einsach den Umriss eines Figurehens in seiner bewundernswürdig eharakteristrenden Art. Um aber die Gruppen zu beleben und auseinanderzuhalten, stellt er neben ein solches ganz licht gehaltenes Menschenbild eine zweite Figur oder Gruppe, die er durchweg mit Parallesstrichen schattirt, ohne dass ein Grund nachweislich wäre, warum das eine dunkel, das andre hell ist. Man wird dies besonders auf der Radirung des Kindermords (M. 5 und 6) entdecken, wo die Schatten der hohen Häuser es nur scheinbar rechtsertigen. Dies ist die Ursache, warum man ihm vorgeworsen hat, er sei in der Lichtvertheilung incorrect. Der Vorwurf ist richtig, aber die Wirkung bleibt vortresssellich. Nur auf diese Weise konnte er z. B. auf einer Arbeit wie der große Jahrmarkt die zahllosen Gruppen auseinanderhalten.

Auf Blättern diefer Art hat er fich wohl gehütet, später durch Nacharbeiten mit dem Grabstichel die flotte Leichtigkeit seiner Zeichnung zu zerstören. Dagegen wandte er gern die kalte Nadel an, um auf den sertig geätzten Platten nachher auf das nackte Kupser jene unendlich seinen Hintergrunde mit Landschaften und Architekturen einzuritzen, die man freilich nur auf ganz guten Abdrücken in ihrem slibernen Beiz kennen lernt.

Im Allgemeinen läfst fich in Callot's Stimmung ein Umfchlag wahrnehmen, feit er im Norden feinen Wohnfitz nahm und fich verheiratete. Als Hofkünftler fährt er hier fort. Thorheiten zu registriren, wie in jenen Turnier-Aufzügen, aber es find Modethorheiten, es find nicht mehr die heitern Carnevals-Narrheiten des Volkes in Rom und Florenz. Callot wird ernster: er sticht theils jene großen historischen Begebenheiten, welche die katholischen Wassen verherrlichen, theils wirft er fich auf heilige Gegenstände. Dass er in den letzteren viel Glück gehabt, könnte man nicht fagen. Weder Innigkeit noch ein hohes Gefuhl für die Würde der Menschheit lagen in ihm. Seine humoristischen Figuren bleiben grotesk; wo er vornehme Menschen zeichnet, z. B. den lothringischen Hofadel ("la noblesse", M. 673-684), find es eben Cavaliere oder Damen in Modetracht, mit affectirtem Ausdruck und dummen Gesichtern. Die großen Apostel (M. 104-119) stehen an Würde der Erscheinung nicht hoch über den Bettlern. Aus dem Volk findet er zuweilen, wie in feinen Vorlegeblättern zum Zeichnen und Schattiren, eine artige französische "paysanne" heraus. Aber auf den angeborenen Adel des Menschen versteht er sich nicht, und darum gelingen ihm ruhige würdige Scenen nicht zum besten. Man bewundert seine kleinen Blättehen aus der Geschichte des verlornen Sohnes, seine Scenen aus dem Neuen Testament; am wirksamsten sind aber auch darunter wieder folche Darstellungen, wo die Sache gemein wird, z. B. das Blatt, wo die Dirnen den verlornen Solin aus dem Haufe jagen, weil er kein Geld mehr hat. Und auf der Dornenkrönung in der großen l'affion (M. 26) ist nicht Christus die bedeutendste Figur, sondern der abscheuliche Schellennarr, der vorn auf dem Boden hockt und den Leidenden verhöhnt. Das eigentlich Religiöfe läfst den Meister kalt; es gelingt ihm nur dann, wenn er es wieder auf feine eigene Weife componiren kann. So z. B. der Tod des heil. Sebaftian (M. 137): der Heilige ist im Mittelgrund ganz allein an einen Pfahl gebunden, weite Landschaft ringsum, auf der Höhe links ein Bauwerk dem Colifeo ähnlich, die Gruppen der Schützen links und rechts bis in den Vordergrund aufgestellt, Die Züge des Märtyrers erkennt man gar nicht: es ift durchaus der Vorgang gemalt, aber nicht die Seele. Man darf es doch nicht leugnen, Callot bleibt immer bei dem Aeufsern der Sache stehen, in den Geist der Handlung dringt er nicht ein. Er ist der Antipode Rembrandts, bei dem immer, auch auf häfslichen Gesichtern, die Tiefe des Gemüthslebens in Andacht, Liebe, Anhänglichkeit heraufleuchtet. Erst wo die Menschen sich unter einander quälen und schinden, da ist Callot in seinem Element; wie denn auch unter seinen Andachtsbildern die Martern der Apostel wohl die meiste Wirkung haben. Was aber bei folchen Gräuelthaten eigentlich diabolisch ist, weiß er theils durch Häfslichkeit, theils durch Seltfamkeit wieder komifch zu faffen und damit erträglich zu machen. Auf dem Theater bleibt uns Othello die Desdemona maffacrirend

unerträglich, auch von Ira Aldridge, von Marie Seebach gespielt: Callot's entsetzliches Blatt mit den verschiedenen Todesarten der Armensunder können wir ansehen, ohne dass uns eine Gänsehaut überläust, denn eine Art Galgenhumor macht uns dabei wieder lachen. Das Rohe lag einmal in des Künftlers Umgebung: diese Dinge fallen in die Zeit der Hugenottenkämpse, der spanisch-niederländischen Religions-Morde, des dreifsigjährigen Krieges in Deutschland. lebende Geschlecht, an Oual und Blutvergießen gewöhnt, hatte stärkere Nerven, Ist doch auch Rubens dem Rohen nicht entgangen : ja Rubens, mit der sinnlichen Macht der Farbe und den lebensgroßen Gestalten, wirkt graufamer als Callot im Kupferstich und mit kleinen Figurchen. Und hier sei noch eines berühmten Blattes aus diesen letzten Lebensjahren gedacht, jener Versuchung des heil. Antonius, wo Callot die Diablerie bis zum tollsten Schwelgen im Formlosen und unorganisch Häfslichen steigerte. Sein Zeitgenosse Teniers lässt den Einsiedler durch Wein und Weiberfleisch verlocken; das deutet Callot nur an, aber auch ein Weib, das den Teusel im Leibe hätte, würde wenig reizen, wenn es, wie dort, Hörner und einen Hundeschwanz sührte. Statt der Lockung tritt das Entsetzen vor der fratzenhaften Unform hervor, aber das Schnurrige in Handlung und Bewegung diefer Hybridenteufel läfst uns lachen statt zu schaudern. Auf diesem Blatt ruht Callot's Berühmtheit in Deutschland: der Teufels-Hoffmann hatte es im Sinne, wenn er feine Phantafieffücke als in «Callots Manier» entworfen bezeichnete.

Die ganze geiftige, fittliche und künftlerische Kraft des Meisters fast sich zufammen in dem Werke, das in 18 größeren Blättern die "Misseres et malheurs
de la guerre" vorführt. Callot- ist oft nur Abschreiber seiner Zeit: in dieser
Folge von Lebensbildern steigert er sich zu einem wahrhaft socialistlischen
Künftler. Es ist der vernichtende Gegenhieb eines geistreichen Patrioten gegen
die brutale Gewalt, welche Glück und Unabhängigkeit eines kleinen Nachbarstaates zerstört hatte. Das Markige daran ist, dass der Lohnsoldat nicht bloß
die Welt elend macht, sondern auch selber als ein Krüppel an bettelhafter
Schande versault.

Auf dem zweiten Blatt (das erste dient bloss als Titel) sehen wir in heller freundlicher Landschaft den luftigen Eintritt des Rekruten in die Armee. Er fasst feinen ersten Sold, die stattliche Montur mit dem Federhut, die gefahrliche Hakenbüchse; stolz und keck tritt die neugebildete Compagnie zum Exercieren an. Nun folgt ein entfetzliches Reitergefecht in Callot's virtuofester Art. Aber das strenge Kriegshandwerk behagt den Zügellosen nicht. Sie fangen mit Stehlen an, plündern ihr Quartier in einer Schenke aus. Jetzt vogelfrei, werden fie offene Marodeurs. Sie haben ein Schlofs überfallen; in einem großen Saale nehmen fie, was fich findet, und was fich nicht findet, erpressen fie. Damit die Besitzer ihr Geld verrathen, haben sie Einen mit dem Kopf abwärts wie einen Schinken über's Feuer gehängt, den Andern angebunden mit den bloßen Fußsfohlen der Kohlengluth zugekehrt, einem Dritten drohen fie die Augen auszustechen. Kein Werk der Kunst illustrirt so genau unsern deutschen Simplicissimus, wie dies franzöfische Blatt. Nun geht es über ein Kloster her, die Nonnen werden als Sabinerinnen behandelt, auf die Rosse gehoben und fortgeführt. Ein Dorf wird den bewaffneten Bauern entriffen, die Kirche in Brand gesteckt, Reisende und

Krämer in ihren Wagen überfallen. Da legt fich endlich das Militärgefetz darein:

der Profofs mit einem Commando fucht den Wald nach den Räubern ab; man bringt he geknebelt daher. Einer wird an den zurückgebundenen Armen auf einen hohen Kniegalgen hinaufgezogen, und die Kameraden werden befehligt, nach ihm zu schießen. Auf dem elften Blatt erscheint ein stattlicher Baum als Naturgalgen, der bereits einundzwanzig böfe Früchtchen trägt; einem neuen Verurtheilten legt der Henker den Strick um den Hals, unten wurfeln zwei um ihr Leben, und andere werden von Mönchen zum Tode vorbereitet. Auch Erschiefsung am Pfahl, lebendiges Verbrennen eines Kirchenschänders und Rädern eines Mörders wird uns nicht erspart. Zuletzt kommt aber das Schlimmste: der Krieg ist plötzlich aus, die Bleffirten fuchen das Hospital, kriechen in die Dörfer und betteln Brod, schlagen sich um Waffer am Brunnen und strecken sich an Misthausen zum Tode hin. Wehe aber denen, die nach dem Frieden das alte Räuberhandwerk noch fortzufuhren wagen! Die Bauern felber rotten fich in wüthiger Rache gegen sie zusammen, überfallen sie mit Flegel und Mistgabel im Wald und hauen fie fammt ihren Weibsbildern ohne Erbarmen zu Boden. Wie eine Ironie tritt dann das letzte Blatt auf, wo ein



Die Erhängten, Aus den «Misères de la guerre» (Meaume 574)

jugendlicher König auf dem Thron, nicht auf dem Schlachtfeld, einer kleinen Zahl Orden und Auszeichnung verleiht! Diefe erste Halste des siebzehnten Jahrhunderts, in welcher Callot lebte, hat vor den übrigen Epochen der modernen Welt das voraus gehabt, daß alle Antriebe des Gemüths damals unmittelbar und unverfalscht in die That sich umsetzten. Dies war für den Maler und Zeichner sehr vortheilhaft: ihn umgab überall das lebendige Leben, voll körperlicher Bewegung, in flärkstem thatigen Ausbruch der Leidenschaft, in heroischem Handeln bis zur Graufamkeit. Für den seelenvollen Ausdruck, wie er die Meister des Cinquecento begeistert, für die seine Psychologie des modernen Stimmungsmalers hatte die Kunst jener krastvollen Zeit kein Verslandnis: aber was uns an ihr sessen die kunst jener krastvollen Zeit lebhaste Bewegung, mit der jede Handlung austritt, und die Entschlossenheit, womit der Künstler auch die Extreme der Ueberkrast zeichnet, die ihm das Leben alle Tage vor's Auge suhrt.



Gastmahl zu Emmaus, Aus der Folge der oquatre banquets» (Meaume 51).



I. Quellen.

Die einzige wirkliche Quelle für Callot's Leben ift das bekannte Buch von Félibien, dem Secretar der Académie des Sciences in Paris unter Ludwig XIV: Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes, im 3. Band. Die erste Austage erschien 1666, der Verfasser stand also der Lebenszeit Callot's noch nahe. Ueber ihn, fagt er ausdrücklich, sei er durch Perfonen genügend unterrichtet, die den großen Kupferstecher vertraut gekannt hätten und aller Umstände seines Lebens wohl kundig gewesen seien. Dom Calmet in seinem biographischen Lexikon Bibliothèque de la Lorraine, col. 185 u. folg., schreibt fast nur den Félibien aus. Bei Sandrart in der Teutsehen Akademie, bei Mariette im Abécedario, und bei Baldinucci, del cominciamento e progresso dell' arte dell' intagliare in rame, fo wie in deffen größerem Werke: Professori del disegno finden fich einzelne neue Notizen. Dann hat der Pater Hufson, religieux cordelier, zu Brüffel 1756 ein Eloge de Callot herausgegeben, welches dessen Stammbaum feststellt. Fast alles Vorstehende ist endlich von Édouard Meaume, Professor an der Forstschule zu Nancy, in dem vortresslichen und erschöpfenden Werke: Recherches sur la vie et les ouvrages de Jacques Callot, l'aris 1860, zufammengestellt und kritisch gesichtet. Das Buch enthält in der ersten Abtheilung Callot's Leben, in der zweiten den Katalog seiner Werke, in der dritten die unächten oder zweiselhasten Blätter und die Copien, die von feinen zahlreichen Nachahmern herrühren. Felibien schätzte die Zahl der von Callot gestochenen und radirten Platten auf 1380, Meaume reducirt die zweifellos ächten Werke (wobei er aber die aus mehreren Platten zusammengesetzten immer nur für Ein Werk zählt) auf 882.

II. Bildnisse Callot's.

Als Callot fieh im Alter von 36 Jahren in Paris aufhielt, zeichnete ihn der gefehätzte Kepferfecher Michel Lasne und flach diefes Portrait, das wir unferer Abhandlung im Holzfehnitt vorauffetzen.

Mit Schnauzbart und Henri quatre zeigt es ganz den Cavalier. Das Gefecht ift eher voll, befonders
die Wangen, das Haar fallt lockig uber die Schultern, denn man fland damals noch vor der Perückenzeit. Eine Ringkraufe umgiebt den Nacken, eine fehrwere Gnadenkette mit Medaillon gelt von der
rechten Schulter unter dem linken Arm durch, ohne den Hals zu umfehlingen. Der den Originafflich
umgebende Rahmen zeigt Callot's Adelswappen mit filmf Sternen. Als Zeichner und Stecher neunt fich
Lasne, als Verleger Henriet vamicus optimus».

Ein zweites Portrait Callot's, nach van Dyck's Zeichnung von Lucas Vorsterman geflochen, betindet fich in der Sammlung von Bildniffen berühmter Zeitgenoffen, welche unter dem Namen der «Iconographie des van Dyck» bekannt ift. Callot ift hier in der Thätigkeit des Stechens mit einer Platte dargefelkt, welche er mit der rechten Hand hält. Auch hier fallt über ein reiches Koflum die goldene Kette mit dem Medaillon auf feine Itruft herab. Van Dyck kann aber dies Portrait nicht nach dem Original gezeichnet haben, wie Meaume annimmt; denn Callot war zwar 1625 in den Niederlanden, aber van Dyck kehrte erft Ende 1626 aus Italien in die Heimath zurück. Es ift damit wie mit den Bildniffen Wallenfleins, Mansfelds und Anderer in derfelben Sammlung: Van Dyck hat fremde Aufnahmen benutzt, und Golglich fleth fein Bildniffs von Callot hinter dem des Lasse an Authenticität zurück.

Von einem dritten Zeitgenoffen, dem großen Kupferflecher Abraham Boffe in Paris, giebt es ein Bildniß Callot's in einem Stich, der aber nur das Grabmal vorffellt, das Callot's Familie ihm ım Kreuzgang des Kloflers der Cordeliers zu Nancy gefetzt hatte (vgl. Meaume II. 39°), und auf welches Boffe eine von ihm erfundene Bufle Callot's geflellt hat.

Alle Portraits späterer Zeit scheinen nur Nachstiche.

XCI.

JULES HARDOUIN-MANSART.

Von

Robert Dohme.



Jules Hardouin-Mansart.

Geb. in Paris 1646; geft. in Marly 1708.

Im Leben Schlüter's ist jener akademischen Strömung in der französischen Baukunst des 17. Jahrhunderts gedacht worden, die durch eine Anzahl von Lehrbuchern 1) weit über die Grenzen Frankreichs hinaus Einflus gewann. Im Gegenfatz zu der mehr nationalen Richtung, welche die franzöfische Renaissance bis auf Ludwig XIII. besessen, ift sie eine italienissrende, wie sie auch ihren Anstofs aus den Schriften der italienischen Hochrenaissance-Meister empfängt. Zwar bleibt die Fassade der Kirche St. Louis-St. Paul (1627-41) der einzige Bau in Paris, der die Formen des schwulstigen römischen Barocks zeigt, ein Werk des Jesuiten Derrand; aber es ist doch das Studium italienischer Vorbilder, welches seit Salomon Debroffe's Bau des Luxembourg (1615-20) allmälig die willkürlichere Decorationsweife des Stiles Ludwig's XIII, in mehr clafficiftische Bahnen lenkt: Durch den Luxembourg und Schlofs Coulombiers en Brie von demfelben Architekten wird die Ruftica-Quaderung in Frankreich heimisch; sein dreigeschossiges Portal der Kirche von St. Gervais (1616-21) weist zurück auf italienische Vorbilder in der Art von S. Andrea della Valle; François Manfart und Lemercier burgern den Centralbau (Visitation de Ste. Marie von Fr. Manfart 1632, Sorbonne feit 1635 von Lemercier, Val de Grâse feit 1645 von beiden u. f. f.), L. Levau die coloffale Ordnung (fein alteftes Beifpiel Schlofs Vaux le Vicomte für Fouquet

1643) ein. Allerdings findet fich letztere schon in den Stichen Ducerceau's, bleibt aber bis auf Levau, der fie consequent handhabte, ohne Nachfolge. Freilich halten im Gegensatz zu einem Theil ihrer nächsten Nachsolger gerade diese Meister trotz aller Neuerungen mehr oder weniger an der heimischen Tradition sest; den steilen mit Giebelfenstern durchbrochenen Dächern denen gerade François Mansart die charakteristische Form giebt, welche noch heut seinen Namen trägt (Mansarden), dem Pavillon-System bei Schlossbauten, und, ausgenommen Levau, dem Zerlegen der Fassade in die Stockwerksgliederung des Innern und der Vorliebe für Pilafterarchitektur, wie dies in einem befonders charakteriftischen Beispiel François Manfart's Schlofs Maisons (1642) zeigt. Levau wieder bahnt der späteren Neigung den Weg, den Sockel, welcher das Gebäude vom Erdboden abhebt, wegfallen oder doch auf möglichst geringe Höhe einschrumpsen zu lassen (vergl. das Collége des quatre nations heut Institut de France, Schloss Vaux le Vicomte etc.). In der Rococoperiode war es bekanntlich Modeerfordernifs, das Erdgeschofs möglichst mit dem Erdboden bündig zu legen, fo dass die Stusen bis auf zwei oder drei fortfielen. Die französischen Bauten des 18, Jahrhunderts erhalten dadurch oft ein eigenartiges Gepräge.

In der zweiten Hälfte des Jahrhunderts gewinnen aber die Classicisten so sehr an Einflus, dass es eine Zeit lang den Anschein hat, als ob sie bestimmend sur die Entwickelung der französischen Architektur der Folgezeit sein würden. Claude Perrault (1613 — 1688) und François Blondel (1617 — 1686) sind die Führer dieser Richtung; und charakteristisch genug kommen beide vom Gelehrtentisch zur Architektur. Perrault hatte Medizin und Mathematik studirt,

«de mauvais médecin il devint bon architecte».

wie Boileau es ausdrückt, und bethätigte fich bis zuletzt gelegentlich in feinem ersten Beruf; ja fein Tod foll durch eine Verwundung herbeigeführt fein, die er sich bei der Section eines gesallenen Kameeles zugezogen hatte. Die Louvre-colonnade (1665 beg.) ist, wenn wohl auch nicht seine erste architektonische Leistung überhaupt, wie es gewöhnlich heist, so doch seine erste bedeutendere.

Blondel's Liebe zur Architektur wurde erst auf einer Reise geweckt, die er als Erzieher eines Sohnes des Staatsfecretairs Loménie mit feinem Zögling nach Italien machte. Bei dieser Vorgeschichte ist es begreiflich, dass beide Männer in der Architektur vornehmlich eine Wiffenschaft sahen; auch haben ihnen ihre Schriften noch größeren Ruf verschafft als ihre Bauten. Blondel, den die Zeitgenoffen gelegentlich, ohne viel Anrecht, den Großen nennen, war vor Allem Kriegsbaumeister, Ingenieur und Mathematiker; kunsthistorische Bedeutung hat unter seinen Werken nur die Porte St. Denis erlangt, ein charakteristisches Beifpiel akademischer Nuchternheit, welches an kunstlerischem Werth weit hinter Perrault's Louvrecolonnade zurückbleibt. Eine andere große Schöpfung des letzteren Meisters ist heut verschwunden, jener prachtvoll reiche Triumphbogen, den die Stadt Paris Ludwig XIV. zum Gedächtnifs der Eroberung Flanderns und der Freigrafschaft im Jahre 1670 stiftete, der aber über die provisorische Ausführung in Gips nicht hinauskam und deshalb nach 47 jährigem Bestehen (1716) wieder abgetragen werden musste. Im Geist der Louvrecolonnade gedacht, sollte er auch räumlich das Gegenstück zu derselben bilden als der Abschluss einer

langen vom Louvre zur Porte St. Antoine durchzubrechenden Strafse. Der von Colbert stammende Gedanke kam bekanntlich erst unter Napoleon I. in der Ruc de Rivoli zur Durchführung.

In die Richtung diefer Werke gehören wenigstens zum Theil auch die Decorationen des Kupferstechers J. Lepautre; er nimmt zu den Classicisten etwa dieselbe Stelle ein wie Bérain zu der mehr nationalen Richtung. Den Höhepunkt der classichen Strömung bezeichnet endlich die Errichtung der Akademie durch Colbert im Jahre 1671. Sie sollte ein Centrum der architektonischen Lehrthätigkeit, ein höchster Gerichtshof in Sachen architektonischen Geschmackes werden, dem als eine Art Filiale die römische Akademie zur Seite trat, welche den Studiengang der nach Rom gesandten Staatsstipendiaten zu überwachen und zu leiten hatte (s. Mansart: Discours sur le progrès de l'art sous le règne de Louis XIV.). Zur Erforschung und Ausnahme der Denkmäler wurden Expeditionen nach Italien, Syrien, Egypten und Griechenland geschicht, zur Pflege der heimischen Kunstgeschichte ward



Schols Maisons bei S. Germain, Von François Mansart.

André Felibien als «historiographe des bâtiments du roi» bestellt. Zwei Jahre nach Begründung der Akademie erschien dann Perrault's zu einem Weltruf gelangende Bearbeitung des Vitruv.

Dass nun aber trotz dieser günstigen Anläuse die elassicistische Richtung damals in Frankreich keinen serken Boden sassen werden, ist vorzugsweise dem mächtigen Eindruck zu danken, welchen die Bauten von Jules Hardouin-Mansart nicht nur auf seine Zeitgenossen, sonden noch auf die folgenden Künstlergenerationen bis zu Sousstot und J. A. Gabriel machten. Erst mit diesen Männern kommt die elassicistische Strömung, welche durch Mansart's Einstus sur mehr als ein halbes Jahrhundert zurückgedrängt war, endlich zur Herrschasst, die schließlich in den Bauten des Kasserreichs, den Werken von Percier und Fontaine ihre Höhe erreicht. Auch an Hardouin-Mansart ist die Strömung der Zeit nicht spurlos vorübergegangen; seine Formenbildung untersallt so gut dem Einstus der theoretischen Forderungen, erkennt ihnen so gut gesetzgebende Macht zu, wie die aller sranzössischen Architekten des 18. Jahrhunderts. Und mehr als das, wir

werden mehrfach Gelegenheit haben, auf den Einflus hinzuweisen, den Perrault's Stil auf seine eigene Formgebung hat. Während aber — und das ift das ungleich wichtigere — Perrault und Blondel das italienische Schönheitsideal in der Baukunft zu dem ihren machten, kehrt Mansart mehr zum altsranzösischen zurück. Jene hatten gelehrt, *hoheitsvolle Pracht*, *majestätische Erscheinung* als das Ziel des architektonischen Strebens anzusehen, Mansart strebt wieder nach jener zierlichen, efranzösischen» Grazie, welche heutige Chauvinisten so gern als die wahre Grazie der elassischen entgegenzusetzen lieben. Am bezeichnendsten sur dieses Streben sind gerade Mansart's Kirchenbauten, die Kapelle von Versailles und der Invalidendom. So bildet er das naturliche Zwischenglied zwischen der Kunst des älteren François Mansart und der von Robert de Cotte und dem älteren Lassurance, jenen beiden Meistern, welche in das sog. Rococo, den Stil Ludwig's XV. hinuberleiten.

Bei dem lebhaften Intereffe, welches die Franzofen ihrer heimischen Kunft des 17. und 18. Jahrhunderts entgegenbringen, fehlt es natürlich nicht an literarischen Arbeiten darüber. Vornehmlich aber beschäftigen diese sich mit den Malern der Zeit, wobei sie neben werthvollen kritischen und äfthetischen Studien über Bilder und Handzeichnungen nur zu gern noch die pikanten Geschichtchen der zeitgenöffischen Memoiren wiederholen. Monographische Studien, welche diesen mehr unterhaltenden als wahren Anekdoten gegenüber die nüchterne Wahrheit aus dem Schoofs der Archive zu Tage förderten, find bisher nur felten unternommen worden. Fast noch ganz fehlen sie für die Architekten. Und doch sollte man glauben, dass gerade Mansart, der Ausgangspunkt jener großen Periode, welche die franzöfische Architektur zur Weltherrschaft führte, das Interesse der heimathlichen Forschung in besonderem Grade erregen müste. Das Beste, was bis heut über ihn geschrieben ist, bietet der kleine Abschnitt in Lance' Dictionnaire des architectes français, der wenigstens chronistisch die Hauptdaten, wenn auch nicht immer ganz zuverläffig, zufammenstellt. Ueber den Entwickelungsgang des Künftlers aber, wie über die Entstehungsgeschichte seiner Bauten wissen wir leider noch gar nichts. Kein französischer Forscher hat sich bisher die Mühe genommen, die älteren etwa noch vorhandenen Zeichnungen und die früheren Bauten aufzufuchen und zu vergleichen, um so einen Einblick in das Ausreisen dieses Talentes zu gewinnen. Was der deutsche Bearbeiter derartiges beibringen kann, beschränkt fich natürlich auf Prüfung des allgemeiner zugänglichen Materiales. - Es ist dem gegenüber nur ein sehr schwacher Ersatz, dass uns ein sorgfältig notirender Hofmann, Dangeau, in feinen Tagebüchern mancherlei Notizen aus dem Leben des Kunftlers am Hofe aufbewahrt hat. Diese bereicherte später der Herzog Saint-Simon mit Zufätzen, die, wenn sie wahr wären, auf Mansart's Charakter ein schlimmes Licht werfen würden, deren tendenziöse Ersindung aber unverkennbar, manchmal fogar nachweisbar ift.2) Ein Abbé Lambert aber hat gar einen Stammbaum des Künftlers verzeichnet (Hist. litér. du règne de Louis XIV.), der felbst in der genealogischen Literatur des 18. Jahrhunderts seines Gleichen sucht, trotzdem aber noch von Quatremère de Quincy in der «Histoire des plus célèbres architectes» (Paris 1830) für baare Munze genommen wurde. Danach geht die Familie zurück auf den aus Rom ftammenden «Cavaliere Michaelo Manfarto», der um 989 für Hugo Capet die Cathedrale von Noyon und mehrere Abteien erbaute. In ununterbrochene Folge zeichneten fich von ihm an die Manfarts als Architekten,
Bildhauer oder Maler aus. Gegen die Mitte des 12. Jahrhunderts überfiedelte in
Jean Pierre Manfart ein Zweig der Familie nach Deutfchland, der auch hier den
ererbten Ruhm des Haufes fortfetzte. 1525 erlofch die franzöfische Linie; ein
Nachkomme des deutschen Zweiges aber, Pierre François, kehrte, nachdem er in
Florenz, Mailand und Turin eine Reihe glänzender Bauten errichtet, nach Paris
zuruck, wo ihm im Jahre 1598 ein Sohn, der nachmalige berühmte Architekt
François geboren wurde, dessen Nesse Hardouin gewesen sei.

Dem gegenüber hat Lance einen Stammbaum der Manfart an der Hand von Urkunden aufgeftellt, der François als den Sohn eines Hof-Zimmermeifters Abfalon Manfart nachweift. Ueber diefen hinaus fehlt jede Nachricht von der Familie. Geboren am 23. Januar 1598 bildete François fich bei feinem Schwager, dem Architekten Germain Gaultier aus. Eine Tochter Gaultier's, Marie, heirathete den Hofmaler (peintre ordinaire du roi) Marie Raffael Hardouin und aus diefer Ehe entfprofs am 16. April 1646 ein Sohn Jules, der nach dem Tode des Großoheims 16666° zufammen mit einem Vetter deffen angeblich beträchtliches Vermögen unter der Bedingung erbte, den Namen des Erblaffers dem eigenen hinzuzufügen.

Bei diesen Familienbeziehungen Jules Hardouin's wird man nicht irre gehen, wenn man dem Vater die erste allgemeine künstlerische Ausbildung des Knaben, dem Großoheim aber die speciell architektonische zuschreibt, zumal, wie oben erwähnt: eine gewisse Verwandtschaft zwischen dem Stil beider Mansarts unverkennbar ist. Später foll Jules unter Libéral Bruant am Hôtel Vendôme gearbeitet und bei diefer Gelegenheit die Aufmerkfamkeit des Königs auf sich gezogen haben. Alles in Allem haben wir uns in Bezug auf diese Jugendjahre heut noch bei dem Inhalte eines Artikels im Mercure de France vom Jahre 1600, p. 243 ff. zu bescheiden, der ganz kurz fagt, Mansart sei vom Grossonkel in der Kenntniss der schönen Kunste erzogen worden und habe darin so große Fortschritte gemacht, dass er bald bei den königlichen Bauten Verwendung fand und in kurzer Zeit zu dem Amte eines «ersten Architekten des Königs» gelangte. Letzteres ist allerdings nicht genau: Mansart erhielt diesen einträglichen Posten - der Gehalt betrug 18,000 Frs. - erst 1686, wohl aber war er seit 1675 schon Hosbaumeister (architecte des bâtiments du roi), Seine erste größere Arbeit waren die Entwurfe fur das Schlofs Clagny bei Verfailles vom Jahre 1672 für Frau v. Montespan, die, mit dem älteren Projecte Antoine Lepautre's nicht zufrieden, fich, wie es heifst, auf Empfehlung Lenôtre's an den jungen Künftler gewandt hatte. Doch erft 1674 wurde der Bau begonnen und bis 1679 in feinen Haupttheilen zu Ende geführt. Heute ist er wieder verschwunden. Gleiches Schicksal traf ein anderes Werk dieser Fruhzeit, die Anbauten, welche Mansart im Jahre 1674 beim Schlosse St. Germain aufführte. Der ziemlich werthlofe Bau fiel bei einer neuerlichen Restauration, die das Schloss Franz' I. wieder zu Ehren bringt.

Clagny ift uns wenigstens in einem Kupferwerk erhalten, welches der Bauunternehmer am Schlosse, Michel Hardouin, ein Bruder des Architekten, 1678 slach und zwei Jahre später herausgab. Das Gebäude bildete ein Huseisen mit fieben Pavillons, rechts und links von den Seitenflügeln zogen fich niedrige Anbauten hin. Im Innern nahm den ganzen einen Flügel die nie fehlende Galerie ein; an 6e fehlofs fich im Anbau die Orangerie. Die Fenfter waren im Hauptschloffe nach Art der älteren Schule, namentlich François Manfart's, durchweg scheidrecht geschloffen, die Pavillons durch zwei Plädter- oder Säulenordnungen unten dorisch, oben korinthisch — ausgezeichnet. Der Unterbau war zwar niedrig, aber doch noch vorhanden, acht stache Stussen sührten zu den Thüren hinan.

Um die Mitte der siebziger Jahre – der Zeitpunkt ist bisher nicht genau bestimmt — beginnt dann jene einst viel gerühmte und viel besungene 3) Thätigkeit Mansfart's auf dem Bauterrain von Verfailles, welche sich mit einigen Unterbrechungen in den neunziger Jahren durch sein ganzes Leben hinzieht, wie die erhaltenen jährlichen Rechnungsabschlüsse beweisen. Die Fabel, Ludwig habe die Baurechnungen von Verfailles verbrannt, um der Nachwelt nicht einzugestlehen, welche Summen die Errichtung dieses Schlosse verschlungen, ist bekanntlich längst widerlegt; ebenso Voltaire's ungeheuerliche Behauptung in seinem «Siècle de Louis XIV.», der Bau habe 500 Millionen Franken verschlungen. Neuere an der Hand erhaltener Rechnungsübersichten gemachte Zusammenstellungen ergeben für die gefamnte Anlage von Verfailles einen ungesähren Kostenauswand von 50 Millionen Franken, von denen etwa drei auf den Bau der Kapelle, zwei auf Schloss Clagny und seine Gärten, zehn auf die Versuche, den Springbrunnen des großen Parkes das schlende Wasser zuzusühren und sechs und eine halbe auf Gemälde und Bildwerke kommen. (Vergl. Zinkeisen in Raumer's histor. Taschenbuch, 1837.)

Im Jahre 1624 hatte Ludwig XIII. zu Verfailles, wahrscheinlich an der Ecke der jetztigen Strafsen St. Cloud und de la pompe, ein Schlöfschen errichtet, dem er schon 1627 einen zweiten Bau an der Stelle des heutigen Palastes folgen ließ. Seit 1661 erweiterte Levau dies Gebäude, namentlich durch Errichtung zweier Flügelbauten, welche den Kern der die heutige cour royale umgebenden Theile ausmachen, so dass Abbildungen vom Jahre 1667 schon eine stattliche Schlöfsanlage zeigen: Auf langsam ansteigendem Terrain hob sich zunächst ein mit Balustraden umgrenzter runder Vorraum ab, von dem man durch ein Gitterthor zum zweiten Hose gelangte, welchen rechts und links die Levau'schen Flügelbauten faumten. Von hier aus führte — immer in der Längsaxe — eine Brücke zum Hof des alten huseisensörnig erbauten und mit ausgemauertem Graben umgebenen Schlösschens. Dasselbe war zweigeschossig; an den vier Ecken erhoben sich Pavillons, in der Höhe des Hauptgeschosses frangen am Acuseren Balkone vor, die Rohbaussächen zwischen der Fenstern waren, wie häusig bei Bauten der Zeit Ludwig's XIII, mit Büsten auf Consolen geschmückt.

Als Ludwig dann einige Jahre nach Levau's 1670 erfolgtem Tode neue große Erweiterungen des Schloffes plante, welches er zu feinem dauernden Wohnfitz beflimmte, betraute er Manfart mit der Aufgabe, verweigerte ihm aber, wie früher Levau, die Erlaubnifs zum Abbruch des Baues Ludwigs XIII. So bildet derfelbe denn mit einigen wohl schon von Levau gemachten Aenderungen den Kernpunkt der heutigen Anlage nach der Stadt zu, den Marmorhof. Der Graben wurde zugeworfen, die Levau'schen Flügelbauten bis an das Hauptgebäude herangeführt und so der zweite Hof, der Königshof, gebildet. An Stelle des alten Vorhofes trat

der heutige «Statuenhof» mit feinen beiden vom eigentlichen Schlosse getrennten Flügelbauten. Nach der Gartenfeite zu schloss Mansart den alten Bau in einen Mantel neuer Gebäudetheile ein, welche an der Hauptfront die berühmte Spiegelgalerie - dem Deutschen seit dem 18. Januar 1871 ein Ort werther Erinnerung an den Seiten die Wohnungen von König und Königin enthielten. An diefen Mittelkörper legen fich in der Queraxe zu den großen Höfen zwei mächtige Flügel, beide zu Wohnungen für Angehörige des Hofes bestimmt, von denen der ältere (füdliche) feit Errichtung des Museums in seiner ganzen Ausdehnung zur Galérie des victoires umgebaut wurde (1837). Vor dem nördlichen, um 1685 errichteten, erhebt fich an der Stadtfeite zunächst den Mittelhöfen die Kapelle (1699-1711) und auf der nördlichen Ecke das erft von Gabriel 1767-70 vollendete Theater. Diefer Nordflügel allein enthielt funf und fünfzig Wohnungen, die der König am 2. und 3. April 1685 an Perfonen des Hofftaates vertheilte. Auch Manfart hatte in demfelben ein Quartier. - Durch diese Bauten war das Schlofs auf eine Länge von über 400 Meter bei einer Tiefe von 260 Meter gewachfen. Die Gebäude gruppirten fich um fechzehn größere und kleinere Höfe. Eine 1680 geprägte Medaille zeigt fchon die Gartenfeite fertig; und 1682 war auch der innere Ausbau fo weit gefördert, daß der Einzug des Hofes möglich wurde. Von nun an war der König felbst den Bauten nahe; zu den alten kamen neue Pläne, fo dafs die Thätigkeit am Hauptschlofs fowohl wie an den dazu gehörenden Nachbarfchlöffern (Trianon, Marly) und in der Stadt in den folgenden Jahren erst ihre Hohe erreichte. Die Rechnungsabschlüsse zwischen 1684-87 laufen mit den höchsten Summen aus, die überhaupt aufgewendet wurden, rund 111/2, 221/2, 13 und 11 Millionen Franken.

Neben dem großen Arbeitscentrum der Verfailler Bauhütte aber hatte Manfart flets eine Fülle von Werken für den Staat und Private im Gange, die auf eine erflaunliche Arbeitskraft schliefsen lassen. Aus der Menge dieser Werke seien hier nur zwei kurz erwähnt, da sie ganzen Plätzen ein charakteristisches Gepräge gaben, die Anlage der Place de la Victoire (1684 und 85), welche der Marschall Feuillade im Verein mit der Stadt Paris erbaute und mit der Statue Ludwig's XIV. von Desjardins schmückte und der Place Louis le Grand um 1699 3, des heutigen Vendöme-Platzes.

Wie fo viele Staatsämter, galten auch die hohen Stellen der Bauverwaltung im damaligen Frankreich für Hofchargen und wurden dem entfprechend mit Cavalieren, felten mit Fachmännern befetzt. Dafs einft Pierre Lescot die Oberintendantur der Bauten bekleidet hatte, verdankte er zumeist feiner adligen Geburt. Manfart's Ernennung zum Intendanten, dann 1691 zum Inspecteur der Bauten war daher schon gegen die Regel. Als er am 8. Januar 1699 endlich sogar die höchste Wurde auf diesem Gebiet, die eines Oberintendanten der königlichen Schlöster, Gärten und Manusacturen, und damit zugleich das Protectorat über die Akademie erhielt, begrüßte der Mercure de France seine Ernennung besonders sympathisch, indem er die Bedeutung der Berufung eines Fachmannes sur dies Amt hervorhob, welches ungefähr einem Ministerium der schönen Künste gleichkam. Colbert, dann Louvois, zuletzt der Marquis von Villacerf waren Mansart's Antsvorgänger gewesen. Dangeau erzählt bei dieser Gelegenheit: Die Stellung bringt

Dohme, Kunst und Künstler. No. 90. u. 91,

mehr als 50,000 Livres und die volle Verfügung über mehrere Unterämter (die von den Kandidaten erkauft werden mufsten). Sie gewährt häufigen Verkehr mit dem Könige und die Gelegenheit, fich dem Hofperfonal in allen Schlöffern gefallig zu erzeigen. Geftern hatte Manfart dem Könige von der Stelle gefprochen, aber keine bestimmte Antwort erhalten. Als Se. Majestät sie ihm heut übertrug, sagte er dabei: «Verzeihen Sie, dass ich Ihnen eine unruhige Nacht bereitet habe.» Ja, der König war so gnädig, den Herren vom Hose zu sagen, dass er hosse, Alle, die Mansart kennten, würden sich über die große Gnade, die er ihm erwiesen, freuen. — Schon im Jahre 1683 war der Künstler geadelt worden, doch hat er auf die ihm verliehenen Titel eines «Grasen von Sagonne, Barons von Jouy, Herrn von Neuilly, Augy-sur-Bois etc. etc.», wie es scheint, keinen besonderen Werth gelegt; wenigstens blieb er auch bei Hose nach wie vor «Mansart».

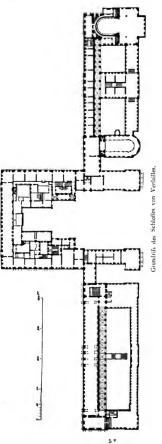
Ein Jahr nach seiner Ernennung zum Oberintendanten, in den ersten Wochen des Jahres 1700, fandte ihn der König auf Wunsch des Herzogs von Lothringen nach Nancy, wo er dem Fürsten Zeichnungen für den Umbau seines Residenzfchloffes und des Gartens fowje zweier Landfchlöffer überreichte, nachdem im Lande felbst bearbeitete Entwürfe der großen Kosten wegen verworfen worden waren. Manfart's Plane fanden vollen Beifall, scheinen aber trotzdem bis auf das Schlofs zu Luneville nicht zur Ausführung gelangt zu fein; wenigstens hat unter König Stanislaus Boffrand den dortigen Schlöffern den Charakter feiner Kunft aufgeprägt und dabei bekanntlich Anlagen geschaffen, die einen Stadttheil von Nancy zu einem Juwel der Rococokunft in Frankreich machen, Der Herzog überfandte Manfart als Lohn feiner Arbeiten einen Brillantring im Werthe von taufend Piftolen und eine achtfpännige Equipage. Diefer aber weigerte fich die Gefchenke anzunehmen, da er im Dienste seines Königs gehandelt habe und reiste ab. Die Kunde von dem Vorfall kam natürlich mit ihm nach Verfailles; in den Vorzimmern verhandelte man darüber, um fich schliefslich in dem Vermuthen zu einigen, dass der König dem Künftler die Annahme besehlen werde. Es geschah das in der That am 6. Februar.

Manfart's letzter großer Triumph war die Einweihung des Invalidendomes. Dreißig Jahre der Arbeit hatte das große Werk in Anfpruch genommen, mit dem der König Libéral Bruant's Invalidenhötel ein befonderes monumentales Gepräge geben wollte. Am 28. August 1706 wurde das erste Hochamt in dem vollendeten Bau geseiert. Ludwig und mit ihm ganz Paris waren voll der Anerkennung für den Künftler. Durch Monate dauerte das Zuströmen der Massen, welche eine Leistung sehen wollten, von der man suhlte, dass hier neben der alten Liebfrauenkirche ein neues Wahrzeichen der Stadt entstanden sei, welches den Vergleich mit dem älteren nicht zu scheuen hat.

Nur einzelne Momente aus der Fülle der Thätigkeit Manfart's find im Obigen hervorgehoben worden, chroniftifche Anhaltspunkte für die folgenden Unterfuchungen. Viele der großen Schloß- und Kirchenbauten wurden nicht einmal dem Namen nach erwähnt; man mag ihre Lifte bei Lance einsehen. Wenn auch der Gärten von Verfailles, an deren architektonischer Ausstattung Manfart unzweiselhaft schöpferisch mit betheiligt war, nicht gedacht wurde, so geschah dies in

Rückficht darauf, dass es bisher nicht möglich ift, den Antheil Lenôtre's in diesen Anlagen von dem Mansart's zu scheiden.

Ueber den Menschen Mansart wiffen wir nicht viel. Der ihm perfonlich ubelwollende St. Simon nennt ihn einen arroganten und unwiffenden Emporkömmling; von anderer Seite wird gerade fein taktvolles Benehmen im Hofverkehr gerühmt. Wie fich die Welt in feinem Inneren spiegelte, darüber ist keine Andeutung erhalten; blickt man aber auf die glanzende Laufbahn, die ununterbrochenen Erfolge, die gefellschaftliche Stellung, welche er errang, fo meint man Manfart der kleinen Zahl wirklich glucklicher Menschen zuzählen zu müssen. Unerschuttert stand er sein Lebelang in der Gunft feines Königs; nie wieder hat in unferer Zeitrechnung ein Kunstler über ähnliche Summen verfugt, wie fie Manfart im Dienste von Hof und Privaten verbaute. Dem gegenuber erscheint Neid und Hafs einer Anzahl von Höflingen, zu deren Organ fich St. Simon gemacht hat, nur wie ein naturliches Surrogat. Und auch darin noch bewährt fich die Gunst des Glückes, dass die Gegner Niemand hatten, den fie mit einigem Erfolge Mansart gegenüber ausspielen konnten: foweit überragte er nach Perrault's Tode alle zeitgenöffischen Krafte. Der tüchtigste aber unter der nächstfolgenden Generation, fein Schüler Robert de Cotte, wurde zugleich durch die Ehe mit Manfart's jüngerer Schwägerin Cathérine Bottin fein naher Verwandter und treuer Anhänger. Ein Anerkenntnifs der Bedeutung beider Kunstler liegt im Grunde felbst in der albernen Erzählung St. Simon's, Manfart und



de Cotte, zwei höchst mittelmäßige Köpse, hätten ihre besten Arbeiten einem Zeichner Namens Lassurance (eigentlich Cailleteau) verdankt, den sie angstlich in ihrem Atelier gehütet hätten. Lassurance ist so wenig versteckt worden, dass er neben seiner amtlichen Stellung als Hofbaumeister zugleich, nach der Angabe des jüngeren Blondel (Arch. franç. I. p. 232), der vielbeschäßigste Privatarchitekt in Paris war; viele seiner Bauten entstanden schon zu Mansart's Lebzeiten. Sie zeigen ihn als eine sehr achtbare, wennschon nicht auf der Höhe seines Lehrers schende Krast. St. Simon erkennt wenigstens in seiner Fabel an, dass tüchtige Arbeiten aus dem Mansart'schen Atelier hervorgingen; für jeden Unbesangenen haben sie höheren Werth, sind es Epoche machende Werke, von denen sich der Invalidendom dem Besten, was die französische Kunst je geleistet, die großen Kathedralen des 12. und 13. Jahrhunderts mit einschloßen, vollgultig an die Seite fetzt, während das Versäller Schloß die größere kunst geschichtliche Bedeutung, als Etappe in der Stilentwickelung hat.

Sein Glück blieb dem Künftler treu bis in den Tod. Er flarb fast plotzlich, nach einem Unwohlsein von wenigen Stunden, in seiner Wohnung zu Marly am 11. Mai 1708 abends 7 Uhr. Die Leiche wurde in die Kirche St. Paul zu Paris übergeführt, wo ihm ein Denkmal von Coizevox errichtet wurde. Dort ruhte er neben seinem Großosheim und Rabelais, bis die Forderungen des neuen Paris die großen Meister des alten aus ihren Gräbern verdrängten.

Suchen wir nach diesem Ueberblick über den äußeren Verlauf seines Lebens den Künftler in seinen Werken auf, so gipselt unser Interesse in den beiden Hauptschöpfungen: Sie geben eine Einsicht über das Wesen seiner Kunst, zu dem die Summe der anderen Bauten nur wenige Ergänzungen zu bieten vermag. Aber nur im Invalidendom kommt fein Können rein zum Ausdruck; im Schlofs von Verfailles legte die Rückficht auf die zu schonenden alteren Theile ihm von vorn herein bestimmte Beschränkungen aus. Eine Composition der Anlage im Sinne der älteren franzöfischen Schlossbauten war durch des Königs Willen, den alten Bau zu erhalten, unmöglich geworden, wie überhaupt jeder einheitlich das Ganze zufammenfaffende Grundrifs. Manfart fuchte deshalb den Mangel ftreng architektonischer Gliederung durch den Reiz der Raumwirkung zu ersetzen, vielleicht angeregt durch die ähnliche, wenn auch nicht fo wirkungsvolle Anordnung in Lemercier's Schlofs Richelieu im Poitou. Indem Manfart die Flügelbauten in den auf einander folgenden Höfen in vier Abfätzen immer naher an einander rücken liefs, gewinnt der letzte kleine Marmorhof eine erhöhte Bedeutung nicht nur im Grundrifs, fondern auch, wie wohl jeder Befucher des Schloffes empfunden haben wird, für das Auge. Er wird zu einer Art Allerheiligstem der ganzen Anlage. In feiner Mitte aber, also im Centralpunkt des großen Baues, kam raumlich der Angelpunkt der ganzen Monarchie im Kabinet des Königs zum Ausdruck.

Der Aufbau diefer Hoffeite kommt für die Charakteriftik von Manfart's Kunft kaum in Betracht. Seine Arbeit mifcht fich hier mit Theilen des alten Schloffes, mit Levau's Zufatzen und den nüchternen Pavillons Gabriel's aus dem 18. Jahrhunderts zu einem Stilallerlei, dem höchftens malerifche Wirkung inne wohnt. Den langen Flugelbauten aber fehlt an diefer Stadtfeite reichere Aus-

bildung; fie find eben nur Hintergebäude. Dagegen war der Kunftler an der Gartenfeite unbeschränkt. Hier schus er eine Fassade von einer Ausdehnung, wie die Kunftgeschichte deren wenige kennt, mit weit vorspringendem Mittelrisalit, welches die Wohnungen von König und Königin enthielt. Wenn diese Gliederung auch im Grundrifs fehr energifch zum Ausdruck kommt, so giebt sie dem Aufbau, in welchem ohne jede Unterbrechung der Höhe dieselbe Horizontalgliederung durch die ganze, 1320 Fuß betragende Länge fortläuft, doch nur wenig Leben. (Das Berliner Schloss ift etwa 600 Fuss lang.) Das einsache Erdgeschofs ist nur von Horizontalfugen belebt, halbrund geschlossene Thüren öffnen sich in demselben statt der Fenster, so dass man aus den Räumen unmittelbar auf die Terasse treten kann. Diese Eigenart ist bekanntlich in der Folgezeit für Landschlösser durch die Mode geheiligt worden. Friedrich der Große wollte es deshalb trotz der Mahnungen von Knobelsdorf bei dem Bau von Sansfouci lieber darauf ankommen laffen, feine Gefundheit zu gefährden, als auf die moderne und bequeme Form zu verzichten; auch beim Bau des Neuen Palais noch wiederholten fich ähnliche Differenzen zwischen dem Könige und seinem Architekten Bühring.

Auf das Erdgefchofs folgt das von unkannelirten Pilaftern oder Säulen gegliederte Hauptgefchofs mit großen Halbbogenfenftern und vollem jonifchen Gebälk über den Stützen. Die Schlußsfteine der Fenfter schmückten jedesmal Helme, die Bogenzwickel rechts und links von ihnen Embleme. Darüber erhebt sich noch ein Halbgefchofs mit rechtwinkligen Fenftern und korinthischen, durch Füllungen gegliederten Pilaftern; diese tragen ein kleineres Gesims, über welches eine Baluftrade den Abschluß des Ganzen bildet. Auf den Pfeilern derselben erheben sich kriegerische Embleme, wie denn die Beziehungen auf den kriegerischen Ruhm des Königs in der ganzen Decoration des Gebäudes, selbst in der Kapelle wiederkehren.

In jedem Handbuch der Kunftgeschichte findet man die allerdings in die Augen springenden Mängel dieser Anordnung hervorgehoben: die sehlende Massengliederung der Silhouette, die Langweiligkeit des fich ein und neunzig Mal wiederholenden, höchstens durch Verdoppelung der Säulen und Pilaster oder eine eingeschobene statuengeschmückte Nische variirten Systems, die ziemlich nüchtenre und trockene Clafficität der Formgebung, in der Hardouin Manfart hier weit hinter den frischeren Werken seines Großoheims zurückbleibt. - Den schwersten Schaden fugte er fich durch die stete Wiederholung desselben Motivs zu, denn die in der That vorhandene Abwechslung ist zu unbedeutend, um noch bei dem Abstande zur Geltung zu kommen, aus dem man erst den Bau als Ganzes überblicken kann, Der Kunftler zwingt dadurch das immer wieder dieselben Formen findende Auge, die Mängel des Syftems herauszufinden, deffen Schönheiten er durch die Eintonigkeit tödtet. Es muß aber diese ziemlich abwechslungslose und uns heut ermüdende Ausdehnung der Faffade auf die Zeitgenoffen, namentlich in Deutschland, einen befonderen Eindruck von Großartigkeit gemacht haben. Zwar ist mir kein literarifches Zeugnifs bekannt, welches dies ausdrücklich bestätigte, wohl aber beweifen es die Wiederholungen zu Bonn, Charlottenburg, Mannheim, Rastatt, Schleifsheim. Manfart felbst kam zu dieser das altsranzösische Pavillonsystem besejtigenden Neuerung offenbar durch den Einflufs, den Perrault's Louvrecolonnade

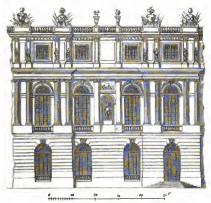
auf ihn übte; von dorther auch entnahm er die Behandlung des Erdgefchoffes als schmucklosen Unterhau. Neu ist die consequente Anwendung halbrund geschlossener Fenster in einem so großen Bau. Dem Allen gegenüber ist es interessant zu sehen, daß sein erstes Werk, das Schloss von Clagny noch die alteren Formen der Pavillons und der rechtwinklig geschlossenen Fenster sest-halt, Formen, zu denen Mansart bei einsacheren Bauten auch später zuruckkehrt.

Auffallend und gleichfalls eine folgenreiche Neuerung find die großen Lichtöffnungen. Es dürfte nicht leicht wieder einen Palast geben, in dem das Verhältnifs der Fenster zu den Mauermassen einen solchen Bruchtheil erreicht (rund 3:8). Der Charakter des Ländlichen follte darin wohl Ausdruck finden. Zugleich aber liegen hier die Anfänge jenes Lichtbedürfnisses, welches die franzöfische Architektur des 18. Jahrhunderts charakterifirt, wie sich denn überhaupt fast alle jene so scharf ausgeprägten Besonderheiten der Kunst der folgenden Perioden aus den hier gegebenen Vorbildern herleiten lassen. Sieht man zunächst auf das Aeufsere, fo ift - um nur ein paar Beifpiele zu nennen - dahin zu rechnen die nunmehr aufkommende Neigung, das ziemlich schmucklos gehaltene Erdgeschoss durch scharf geschnittene Horizontalsugen zu gliedern, eine milde Form der Ruftica; ferner die Vorliebe für halbrund geschlossene Fenster, für unkannelirte jonische Pilaster und Säulen im Gegensatz zu den kannelirten dorischen und korinthischen der eigentlichen Renaissance-Zeit, für die bekannte Umbildung des jonischen Kapitells mit den herabhängenden Laubsestons, für die Ersetzung der Fenster des Erdgeschosses durch Thuren. Ja wohin immer man in Frankreich und Deutschland blickt, findet man an den Bauten des 17. und 18. Jahrhunderts Formen verwendet, zu denen das Schloss von Verfailles die Anregung gegeben. Selbst Meister, die einer ganz anderen Richtung angehören, unterfallen dem allmächtigen Einfluss dieses Werkes, wie z. B. Joh. Arnold Nering in seinem Berliner Zeughaus.

Epochemachender noch und auch künftlerisch bedeutender als das Aeussere ist das Innere in feiner ungemein reichen Entfaltung jener Decorationsweife, die heut der Stil Ludwig's XIV. genannt wird, die ihren eigentlichen Vater aber in Manfart und zwar in der späteren Entwickelung des Meisters hat. Innerhalb der noch beibehaltenen architektonischen Gliederung der Wand durch Pilaster und Gesimse, bedecken sich alle Theile des Raumes, soweit nicht Seiden- oder Gobelintapeten fie einnehmen, mehr oder minder reich mit einem fich vergoldet von weißem Grunde abhebenden Ornament von oft höchst geschmackvoller Zeichnung. Einen Hauptwerth legt dieser Stil auf Belebung der in vollem architektonischen Reichthum beibehaltenen Gefimfe durch Ornamente; darin im Gegenfatz zum Stil Ludwig's XV., welcher ihre architektonische Gliederung selbst verwässert. Reiches Ornament, stets in Weifs und Gold, legt sich an die Füllungen, Umrahmungen und Stürze der Thuren, an Fensterläden und Panneele, selbst noch in die Kanneluren der korinthischen Pilaster. Rautenförmiges vergoldetes Gitterwerk, in jeder Raute eine Rofette, deckt gern einen Theil der Decken, etwa die großen Hohlkehlen. In der späteren Zeit zeigen die Pilaster- und Panneaugliederungen bandwerkartige Muster oder die Füllungen biegen oben wie unten in Curven um und enden in jenen Schnörkelformen, die bereits in das 18. Jahrhundert hinuberleiten.

Die Grammatik der hier auftretenden Ornamentformen bietet etwa die Architekturlehre von Daviler (f. Anm. 1), einem Schüler Manfart's. Zu ihrer höchtlen Leiftung in Bezug auf blendende Pracht entfaltet fich diese Decorationsweise im Kabinet des Königs selbst; vor dem rauschenden Reichthum desselben überkommt uns freilich heut dasselbe Gefühl der Masslosigkeit, welches wir angesichts der Allongeperrucke oder des slickereistarrenden Staatskleides der Zeit haben.

In dem Menschenalter, welches Mansart in Versailles baute, ersährt er naturlich auch an sich selbst die Einwirkungen des immer mehr auf das Leichte hindrängenden Zeitgeschmackes. Während die älteren Arbeiten noch mehr dem pomphasten und sarbenreichen Stile Lebrun's, der Genosse des Architekten beim inneren Ausbau war, (Spiegelegalerie, Gesandtentreppe etc.) gleichkommen, zeigt das



System der Fassade des Schlosses von Versailles,

Ornament der Kapelle die freieste Entwickelung des Mansart'schen Stiles, der im Kabinet des Königs mit am frühesten in seiner Eigenart austreten durste. Uebrigens geht heut nur noch ein Bruchtheil der Innenräume auf Mansart zurück; manche Theile der königlichen Wohnung gehören sichtlich noch der Zeit Levau's an, so etwa der Diana-, der Kriegs- und der Apollosaal, während zugleich immer neue Umbauten hier saft von Jahrzehnt zu Jahrzehnt die Stilentwickelung der solgenden Zeit wiederspiegeln, darunter am beachtenswerthesten jenes prachtvolle Beispiel des entwickelten, freilich etwas schweren Stiles Ludwigs XV., das Schlaszimmer der Königin (Maria Leszczynska) vom Jahre 1734.

Worin aber unterscheidet sich die Innendecoration Mansart's von den älteren Werken? was ist das epochemachende Neue an ihr? — Coloristisch die consequente Anwendung des Weiss und Gold für alle Holztäselungen und die Decken (mit Ausnahme des mittleren, allerdings gelegentlich schon wegsallenden Gemäldes) in den Räumen, wo er allein maßgebend ist, während bezeichnend genug da, wo Lebrun den wichtigeren Antheil an der Ausgestaltung des Raumes hat, die farbige Behandlung der Wand nach älteren und namentlich italienischen Vorbildern beibehalten ist; zeichnerisch die Beseitigung der schweren Ahanthusranken Lepautre's und der großen Cartuschen, an deren Stelle mehr ein ornamentales, bereits ziemlich willkürlich erfundenes Leistenwerk tritt. Mansart ist der erste, der im Innenbau an dem bis dahin festen Kanon der architektonischen Säulenordnungen zu rütteln wagt und damit einerseits die Verflachung der Formen, andrerseits die Auflöfung des tektonischen viereckigen Rahmenwerks in Rundlinien, endlich (bei den Nachfolgern) in willkürliche Schwingungen anbahnt. Freilich ist mit folch allgemeinen Erklärungen dem Lefer wenig genützt; die Geschichte des Ornamentes wird erst durch vergleichende Taseln, die im Bilde die schrittweise Entwickelung erkennen lassen, verständlich. Hier seien deshalb nur noch ein paar allgemein verständliche Eigenarten hervorgehoben: An Stelle der großen Kamine mit Reliefs oder einer Büfte über fich, wie fie Clagny noch hatte, führt er kleinere ein und fullt die Wandfläche über denfelben durch einen Spiegel. Der Spiegel in reichem Goldrahmen und möglichst aus einem Glase gewinnt überhaupt bei ihm eine bisher unbekannte Rolle. Die Pilaster, welche die Wand gliedern, verlieren gelegentlich ihre architektonische Form, werden blosses Rahmenwerk.

Im Grundriß bot Verfailles eine andere wichtige Neuerung, die Anbringung von Corridoren, die in der ganzen Längsausdehnung der Flügel neben der Zimmerreihe herlaufen. Die franzöfische Renaisfiance hatte, so unentbehrlich sie uns heut auch scheinen, dieselben bis dahin nur wenig gekannt. In das letzte Zimmer eines langen Flügels gelangte man oft nur, indem man alle davor liegenden durchschritt, so in Chambord und ebenso noch in den langflügligen Bauten des 17. Jahrhunderts. Die gesellschaftlichen Rückssichten waren eben trotz aller Ausbildung der Hofetiquette ungleich weniger entwickelt als heute; etwa entstehende Unbehaglichkeiten entschuldigte auch die allgemeine Gewohnheit. Das beweißt das ruhige Behagen, mit dem Tallemant des Réaux einige besonders drastische Fälle der Art erzahlt. Offenbar kam Mansart zu seiner Neuerung durch das Vorbild der auch in Frankreich längst bekannten Hofhallen (Loggien).

Der künftlerisch bedeutendste Theil des ganzen Baues von Versailles ist die Kapelle, welche die zweigeschoftige Bildung des Aachener Domes — natürlich ohne bewufsten Zusammenhang, aber doch von ähnlichen Voraussetzungen hervorgerusen — wiederholt. Hier wie dort war das obere Stockwerk für den Fursten und seine Umgebung bestimmt. An ihm entwickelt denn auch Mansart die ganze Pracht seiner Decoration, während das Untergeschoss maßvoller gehalten ist. Der Grundriss ist einfach: Drei Langschiffe mit zweimal vier rechtwinkligen Pfeilern, die ebensolche Vorlagen nach den Abseiten zu haben, sind halbkreisförmig mit umlausendem Seitenschiff geschlofsen. Auch in dieser so wenig reichen Forun noch erkennt man aber den sür Paris so entscheidenden Einfluss des Grundrisses von Notre-Dame in dem umlausenden Seitenschiff bei halbkreisförmigem Chorschluss Im Oberraum treten an die Stelle der Pfeiler kannelirte korinthische Säulen mit gradem Gebälk über sich. Die reich in Gold und Malerei

verzierte Decke ist ein Tonnengewölbe mit großen Stichkappen. Die unteren Nebenschiffle sind in Flachkuppeln gedeckt, die Decken der oberen sind bemalt. Drei Reihen schlanker, im unteren Geschoss in Flachbogen, im oberen im Halbrund geschlossen: Fenster geben dem Raum eine Fülle von Licht. Reichstes Ornament breitet sich über das Ganze, namentlich die oberen Theile; dennoch ist nitgends ein Zuviel, wozu namentlich die massvolle coloristische Behandlung beiträgt, welche die Farbe allein sür die Decken ausspratz. — Ein ziemlich quadrater Vorraum vermittelt die Verbindung der Kirche mit dem übrigen Schloss.

Der Aufbau zeigt eine befonders glückliche Verbindung von weltlicher Pracht und kirchlichem Ernft. Die herrlichen Säulenreihen mit ihrem reich ornamentirten Gebalk darüber und der ebenfalls decorirten Wand hinter fich tönen mit den unteren schön proportionirten Pfeilerreihen, deren Flachen wieder reicher Relieffchmuck belebt, zu einer prachtvollen Festcantate zusammen. Die Größe des Künftlers aber wird erft dem völlig klar, der fich die Mühe nimmt, das Werk in feinen Einzelheiten zu prüfen; Es ift dies der schöpferische Bau, an dem die franzöfischen Kirchenbaumeister der Folgezeit sich inspirirten. Zwar wird die Einzelheit der Formgebung von der rasch sich entwickelnden Zeit bald überholt, massgebend aber bleibt die graziöse Säulengliederung, die eleganten Verhältnisse, die lichte Pracht des Ganzen und - im Gegenfatz zum Verwäffern der architektonischen Form in der Profandecoration - das Beibehalten scharf geschnittener, und wenn auch etwas faftlofer, doch zierlicher und reicher Profilirungen, wie sie die erste Halfte des 18. Jahrhunderts nur in Frankreich aufzuweisen hat. Angelichts dieses Raumes muß es Jedem zum Bewußtsein kommen, wie sehl die ältere Kunstgeschichte ging, wenn sie -- wohlverstanden sür Frankreich -- die Zeit Mansart's und die auf fie folgenden Perioden als eine Verfallsperiode charakterifirte. Wenigstens ist von einem Verfall nur unter der Bedingung zu reden, dass darunter allein der Abfall von der classischen Richtung verstanden wird. Werke, wie die Kirche von Verfailles und der Invalidendom, in fpäteren Jahrzehnten St. Roch und St. Sulpice, die Bauten des Concordienplatzes, Boffrand's Schöpfungen in Nancy, und eine Fülle anderer sichern ihrer Periode eine zwar eigenartige, aber deshalb nicht geringe künstlerische Bedeutung. Die Erschöpfung und damit der Verfall beginnt erst kurz vor der Revolutionszeit, um bis tief in unser Jahrhundert hinein zu dauern.

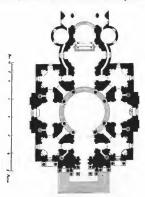
Das Aeufsere der Kapelle zeigt die dreigefchoffige Theilung des Innern. Das mit hohem Dachfuhl gedeckte Mittelfchiff fleigt über die flachgedeckten baluftradengefchmückten Nebenfchiffe hinaus. Concav gefchwungene Strebepfeiler tragen die Mauern des Obergadens. Reiche Pilafterarchitektur und plaftischer Schmuck beleben die Flächen. So viel aber auch Manfart hier an Mitteln aufgewandt, — reiche Gliederungen, Ornamente, Sculpturen — um feiner Kapellenfaffade einen imponirenden Eindruck zu fichern, gerade fie kennzeichnet die Grenzen feiner Begabung: es fehlt ihm der monumentale Sinn, wie ihn Perrault gehabt, die Fähigkeit über die Schönheit des Einzelnen hinaus das Ganze zu einheitlich-grofsartiger Wirkung zufammenzuftimmen, wie andrerfeits seinen architektonischen Detaals die Frische der älteren Zeit fehlt; sie sind trockener und damit nüchterner.

Dohme, Kunst und Künstler, No. 90 u. 91.

Zu gleicher Beobachtung geben seine übrigen Fassaden Anlass; nur einmal erhebt er sich zu voller monumentaler Wirkung; im Invalidendom.

Verfolgt man die Entwicklung der Manfart'schen Fassadenbildung bei Palastanlagen, so sieht man ihn in Clagny von der horizontalen Zweitheilung ausgehen, so dass wenigstens an den betonten Stellen jedem Stockwerk eine besondere Säulenstellung entspricht. In Verfailles sügt er noch ein halbes Geschofs hinzu, scheidet aber wieder jedes Stockwerk durch horizontale Theilung. In den späteren Bauten dagegen treten gern durchgehende Pilaster auf: so in Marly, so an den beiden Paristr Plätzen.

Der Grundrifs von Marly verdankt einer Laune des Königs fein Entstehen. Vor einem quadraten, neun Fenster breiten Mittelpavillon legen sich in regel-



Grundrifs des Invalidendoms,

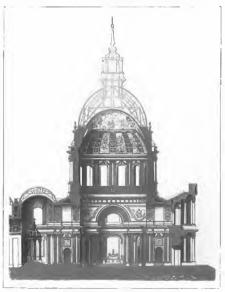
mäßigen Abstanden längs der Mittelaxe sechs Paare von kleineren Pavillons, zwischen denen sich Gartenparterres mit Wasserbecken, Cascaden und Springbrunnen ausbreiten. Wieder sehlt dem Gebäude der Unterbau; unmittelbar aus dem Erdboden steigen die Sockel der kannelirten Composit-Pilaster auf, welche die Fensterpseiler gliedern; sie nehmen je zwei rechtwinklige Fenster übereinander mit kriegerischen Emblemen auf den Stürzen zwischen sich. Das Ganze schließt eine Balustrade ab, aus der über den drei Mittelsenstern ein reichgeschmuckter Giebel aufragt. Auch für diese Fassaden-Anordnung sehlt es namentlich in Deutschland nicht an Nachbildungen, ja sogar der ganze eigenartige Grundriss der Anlage von Marly wurde in der heut verschwundenen Favorite bei Mainz copirt.

Mehr in die Breite aber noch ging der Einflufs, den die Faffadenbildung er beiden von Manfart angelegten Plätze gewann. Der Vendömeplatz ift bekanntlich ein Achteck, der Siegesplatz ein Rund; während aber der letztere durch eine in der Tangente und drei im Radius ihm zugefuhrte Straßen zu einem Mittelpunkt des Verkehrs gemacht wird, ist der erstere nur durch eine in der Axe
ihn durchschneidende Straße zugänglich und verliert damit seine Berechtigung als
Platz; ein technisches Ungeschick, welches das 18. Jahrhundert Mansart schwer
anrechnete. Beide Plätze sind nach dem Vorbilde älterer Pariser Anlagen in
einheitlicher Front ausgebildet; beide Fassaden sind einander so ähnlich, daß
man den jüngeren Ludwigs-(Vendöme-) Platz lediglich als eine Verbesserung der
älteren Anlage betrachten kann. Rundbogen-Arcaden gliedern das mit starken
Horizontalsugen belebte Erdgeschos, während die Bogenöffnungen selbst wieder
durch glattes Mauerwerk verschlossen sind, in welchem die Fenster sitzen. Darüber
solgen durch ein und ein halbes Geschos korinthische (am Siegesplatz jonische)
unkannelirte Plaster, welche ein volles Gesims ihrer Ordnung tragen, über dem
das Mansardendach ausstelles.

Zahlreich find die Beispiele in Frankreich und Deutschland, welche bis auf den heutigen Tag mit mehr oder weniger Varianten die hier gegebenen Motive wiederholen, die ihrerseits wieder sichtbar von der Louvrecolonnade und im letzten Grunde von Palladio beeinflust sind. Auf beiden Plätzen erhob sich einst ein Denkmal Ludwig's. Auf dem Vendômeplatz sein Reiterstandbild von Girardon, auf dem Siegesplatz der König, stehend im Königsornat von der Victoria gekrönt, in vergoldeter Bronze von Desjardins. Beide Monumente hat die Revolution gestürzt.

Als Mansart die Aufgabe wurde, dem weiten Gebäudecomplex des Invalidenhôtels einen monumentalen Anbau beizusügen, der zum beherrschenden Moment des Ganzen würde, mußte er, selbst wenn das Wort nicht im Programm ausgesprochen war, fast von selbst auf die Centralanlage kommen. Nicht in die Breite, in die Höhe musste er bauen, und weiter, nicht schlanke Thürme, nur eine mächtige Kuppel konnte in ein harmonisches Verhältniss zu der gesammten Anlage treten. Fur den Centralbau aber hat die italienische Renaissance im St. Peter fo fehr die allgemein gültige Form gefunden, dass bis auf den heutigen Tag alle derartige Anlagen mehr oder weniger auf den römischen Bau, wie ihn Michelangelo gebildet, ohne Maderna's später hinzugekommenes Langschiff, zurückgreifen: Eine Tambourkuppel thronend auf großem quadraten Unterbau, der meist noch vier kleinere in die Diagonale gestellte Kuppelräume einschliefst; die Kreuzarme find entweder von dem umschließenden Quadrat begrenzt, wie bei der Madonna von Carignan in Genua und dem Invalidendom oder sie gehen wie am St. Peter in Absiden darüber hinaus. Das Zeltdach, mit dem Bramante feine Kuppeln für die äußere Ansicht umkleidet, ist constructiv und aesthetisch eine Vorstufe, zu der in späterer Zeit kein Architekt bei einem größeren Bau zurückgegriffen hat. In Paris, wo im Collége des quatre nations, in der Sorbonne, im Val de Grâce u. A. die reine Kuppelform in bedeutenden Bauwerken vorhanden war, ware daffelbe gar eine Ungeheuerlichkeit gewesen. Mansart sühlte vielmehr, dass im Gegensatz zu den älteren noch etwas schwerfälligen Kuppeln der Fortschritt in der Erzielung möglichster Leichtigkeit der Silhouette liegen müsse. In diesem Sinne zeichnete er seinen schlank und elegant sich aus dem Lustmeer abhebenden Bau; den großen Maffen zum Trotz ist es ihm gelungen, demselben den Eindruck des Zierlichen und Leichten in höherem Maße aufzuprägen als ihn irgend ein anderer Kuppelbau besitzt und das Werk so zu einem monumentalen Specimen der «französischen Grazie» zu machen.

Vier mächtige Pfeiler tragen, wie überall, die Kuppel Die Maffe diefer Mauerkörper aber wird erleichtert durch große Wandnischen, die sich allmälig zu kleineren in die Diagonale der Pfeiler gelegten Durchgänge zusammenziehen. Um



Durchschnitt des Invalidendoms,

einen noch verstärkten Eindruck des Leichttragenden zu machen, versteckt er die acht verbleibenden Pfeilertheile hinter kannelirten Säulen, die nur decorative Bedeutung haben, da vor ihnen das Hauptgesims sich einsach verkröpst. Eine sich rähnliche Anordnung wiederholt sich in den Kapellen der Diagonalaxen, während in der Lang- und Queraxe sich die Kreuzarme in großen Triumphbögen gegen den Mittelraum öffnen. Die Vermittelung mit der ältern Langkirche übernimmt ein runder Altarbau, welcher in seinem hintern Theile in Bruant's Kirche übergeht; die Trennung bildet der Hochaltar mit seinen sechs gewundenen Säulen.

zwischen denen hindurch man von einer Kirche in die andere sieht. Es ist hierin ein von Palladio im Redentore gegebenes Motiv benutzt, während der Altarbau offenbare Anlehnung an Bernini's Tabernakel in der Peterskirche zeigt. Wie bedeutend gerade dieses Werk den damaligen französischen Architekten erscheinen musste, beweist der Umstand, das auch im Val de Gräce eine freie Copie dessiebn vorhanden war. Im Tambour solgt zunächst ein breiter, reich ornamentirter Gurt



Fassade des Invalidendoms,

mit den Reliefportraits von zwölf franzöfischen Königen, über ihm zwolf mächtige Fenster, durch die eine Fulle von Licht einfällt. Gepaarte Compositpilaster gliedern zwischen ihnen die Wand. Darüber wölbt sich die halbkreisförmige Kuppel mit breiten, den Pilastern entsprechenden casseitrten Gurtrippen, zwischen denen die einzelnen Felder die Gestalten der zwölf Apostel, Frescogemälde von Jouvenet, tragen. Das ganze obere Drittel der Halbkugel bleibt ofsen und lässt so den Einblick in eine zweite parabelförmige Kuppel frei, welche durch zwölf sür den untenschenden Besucher verborgen bleibende Fenster hell erleuchtet ist und ein

großes Frescobild von Lafosse, die Aufnahme des heil Ludwig in den Himmel, trägt. Dies Hineinblicken aus einer unteren Kuppel in eine befonders beleuchtete obere ift ein zwar flark barockes, aber doch höchst wirkungsvolles Motiv. Es ist meines Wissens hier zum ersten Male angewendet, um in der Folge ein beliebtes Effectstück sur die Architekten des 18. Jahrhunderts zu werden. Freilich war Mansart zu seinssinnig, um seine Neuerung zu einem groben Bravourstück in der Art italienischer Meister, etwa Guarini's zu benutzen. Ihm kam es wesentlich darauf an, den mittleren sonst stess dunkleren Kuppeltheil ebenso hell zu haben wie die unteren zwei Drittheile, und dies ist ihm so vortresslich gelungen, das ein unbesangener Besucher erst einige Zeit braucht, um in den in gleichmäßiger Helligkeit in einander sließenden Decken die zwei getrennten Theile zu unterscheiden. Weniger glücklich in der Wirkung hat Christopher Wren dasselbe Kunststuck bekanntlich in seiner Paulskirche in London wiederholt. — Weit über diese zweite gemauerte Kuppel hinaus steigt dann noch die äußere in Blei gedeckte hölzerne Schutzkuppel auf (vergl den Durchschnitt).

Mit großer Geschicklichkeit find in diesem Innenraum alle Mittel ausgeboten, um den in den Verhältnissen schon harmonischen Bau durch die Decoration noch freier und leichter erscheinen zu lassen. Die Kannelirung der Säulen und Pilaster, die großen Nischen der Hauptpseiler, die von allen Seiten einströmende Lichtfülle tragen ebenso dazu bei wie die Art der plastischen und malerischen Ausstatung. Der Sculptur ist nur das Ornamentale zugewiesen, und zwar entspricht die Formbildung desselben genau der an Mansart's Prosanbauten; kriegerische Embleme bilden auch hier ein Hauptmoment. Die Darstellung der menschlichen Gestalt — die vier Evangelisten in den Zwickeln, die zwölf Apostel in der Wölbung und das große Deckenbild — find der Malerei überlassen.

Mit seinen älteren Vorstusen in Paris theilt das Innere des Invalidendoms zwei Eigenthümlichkeiten: die Kuppel ist durch den stark abgestumpsten Vierungspseiler sehr weiträumig, und gewinnt damit die volle Bedeutung sur den Gesammteindruck. Ist dies ein Vorzug, so ist der Umstand, dass den Säulen und Pilastern größere Sockel sehlen, wieder ein Misstand. Sie erheben sich dadurch nicht srei genug vom Boden; ein Theil der monumentalen Wirkung geht verloren.

Das Aeußere der Kirche, namentlich die Südfaffade mit dem großen Hauptportal ist ein Muster architektonischer Gesetzmäßigkeit und dabei in den großen Linien das natürliche Ergebniss des Innenbaues. Zweigeschoffig steigt der quadrate Kern auf, unten in dorischer, oben in jonischer Ordnung, so dass die Höhe der unteren Säulenstellung genau der Höhe der inneren entspricht. Vor das Mittelschiff legt sich, ein wenig ausladend, ein reiches zehnfäuliges Portal, welches etwas über die das Ganze abschließende Balustrade emporsteigend in seinem mittleren Theile durch ein Giebelseld gekrönt ist. Darüber hinaus steigt auf einem perspektivisch richtig berechneten Unterbau der Tambour auf, dessen inneren vier und zwanzig Pilastern am Aeußeren Säulen entsprechen. Um dem Druck der Kuppel zu begegnen, sind über den acht Pseilerhälsten der Vierung ebenso viele an ihren Ecken mit Säulen besetzte Strebesseiler angebracht, über denen sich das abschließende Hauptgessims verkrößt. Volutenartig geschwungene Consolen vermitteln in dem solgenden Attikageschoss die Uebersührung der Drucklinie der

zweiten Kuppel auf die Streben. Das Hauptgefims des Aeufseren entspricht dem Anfatz der ersten Kuppel; die Fenster des Attikageschosses überen der zweiten ihr Licht zu. Ueber dem, der inneren Grattheilung entsprechend reich mit vergoldeten Reließ geschwückten äußeren Kuppeldach steigt weit hinauf die unten breit ausladende lustige Laterne. Die Fenster der drei unteren Geschosse sind mit flachen Stichbögen gedeckt, jene bei den cisalpinen Architekten des 17. und 18. Jahrhunderts so beliebte Form, deren älteste Vorbilder noch nicht nachgewiesen, aber wohl in Italien zu suchen sind. Wenigstens kommt sie bereits beim Palazzo Boadile in der Via de' Cesarini zu Rom, einem Bau Giacomo della Porta's vor. (Letarouilly I, Tas. 56.)

Fafst man das Aeufsere als Ganzes zufammen, fo mufs man es als die höchste classifische Abklärung innerhalb der national franzosischen Schule erklären. Das Ganze ist klar und gut disponirt, die ruhigen Massen der Seitenslächen stehen in wohlthuendem Gegenstatze zu dem reich belebten Mitteltheile; leicht und sehlank steigt die Kuppel auf, deren schöne Liniensuhrung freilich durch die zu große Laterne und die geschmacklosen Voluten etwas beeinträchtigt wird. Man braucht aber zum Vergleich nur Soufflot's Pantheon heranzuziehen, um das große künslerische Geschick Mansart's zu bewundern, der innerhalb der altsranzösischen, immerhun etwas kleinlich wirkenden Stockwerkstheilung und trotz aller Zierlichkeit der Verhältnisse und Einzelheiten, ein Werk voll monumentalen Ernstes zu schafsen wuste. Zu seiner vollen Bedeutung wurde dassielbe freilich erst gelangt sein, wenn die, nach Bernini's Vorgang am St. Peter auch von Mansart für seinen Bau geplanten angrenzenden Säulenhallen zur Aussuhrung gelangt waren.



Anmerkungen.

- 1) Die hauptächlichten derfelben find: Fr. Blondel: Cours d'architecture, Paris 1675, 1 Bl. fol, Derf.: Notes sur l'architecture de Savot, Paris 1685, 8º. Derf.: Résolution des quatre principaux problèmes d'architecture. Paris 1673, 1 Bd. fol, Chambray: Les quatre livres d'architecture d'André Palladio, Paris 1650, fol, Derf.: Parallèle de l'architecture avec la moderne. Paris 1650, 1 Bd. fol; 2, Anfl. von Érard. Paris 1702, Daviler: Cours d'architecture. Paris 1619, 2 Bld. e½: p\u00e4stere Ausgaben vermehrt von J. P. Mariette. Paris 1636, 1 Bd. 61; 2, 161, e½: p\u00e4stere Ausgaben vermehrt von J. P. Mariette. Paris 1630, und feine Vitravuberfetzungen: Paris 1673, 1 Bd. fol, und 1684, fo wie ein kleiner Aussug davon 12º.
- 2) Im Journal de Dangeau XII p. 135 erzählt St. Simon die Geschichte vom Einsturz der Brücke zu Moulins, über dem der Generalkeutoant der Provinz, Charlus, dem Könige in Gegenwart Manfart's berichtet habe, wobei es sich um eine pikante Illosstellung des Künstlers in Gegenwart des Monarchen handelt. Der Einsturz sand aber erst im November 1710, zwei und ein halbes Jahr nach Mansar's Tod, statt (Dangeau XVI, 81). Auch die Versicherung, dass der Tod Mansart's dem Könige eine Befreiung gewesen, widertegt sich aus den außerordentlichen Guntsbezeigungen Ludwig's gegen die Familie Mansart, sowie dem salt intimen Verkehr, in dem der König mit seinem Architekten stand.
- 3) Dies u. A. von Monicart in einem 9 Quarthände fullenden Gedichte: Versailles immortalisé. Paris 1720.
- 4) Diefe Datirung nach Blondel Architecture fraue, II, 141, Die Zahlenangabe von Lance 1685/86 ist ungenau; sie bezieht sich auf einen später wieder beseitigten von Louvois inspirirten Bau,

XCIII — XCVI.

NICOLAS POUSSIN. CHARLES LEBRUN. — PIERRE MIGNARD. CLAUDE LORRAIN. — HYACINTH RIGAUD.

Von

C. A. Regnet.



Nicolas Poussin.

Geb. in Villers bei Gross-Andelys 1594 (?), † in Rom 1665.

Im Jahre 1590 ließ fich Jean Pouffin, ein ehemaliger Offizier König Heinrichs IV. zu Andelys in der Normandie nieder. Statt der erhofften glänzenden Carriere hatte der Krieg ihn wie so viele Andere arm gemacht, dasür belohnte bald die Hand der Prokurators-Wittwe, Marie Lemoine geb. Delaisement seinen Entschluss, dem Soldatenleben Valet zu sagen. Aus dieser Ehe entsprang ein Sohn, der auf den Namen Nicolas getaust wurde. Als sein Geburtsort ist der nächt Groß-Andelys gelegene Weiler Villers sestgestellt, dagegen sein Geburtsjahr und Tag unbekannt. Einige nennen dasür den Monat Juni des Jahres 1594, Andere verlegen sie in das Jahr 1593. Der Streit wird wohl unentschieden bleiben, denn die Civilstandsregister der Pfarrei vom Jahre 1594 sind nur noch theilweise vorhanden. In denen des vorausgegangenen Jahres aber sindet sich ein bezüglicher Eintrag nicht. Sein Todtenschein vom 19. November 1665 gibt ihm ein Alter von 72 Jahren; er selber nennt sich auf einem zu Ansang des Jahres 1649 vollendeten Porträt 55 und auf einem ein Jahr später gemalten 56 Jahre alt.

Der Knabe follte eine wiffenschaftliche Bildung erhalten, und dass er in der That die Schulen nicht ohne Gewinn besuchte, beweist einerseits die Wahl und Auffassung der Stoffe in seinen spateren Gemalden, andrerseits seine ziemlich umfangreiche Correspondenz. Aber mehr als zu den Wissenschaften fühlte er sich zur Kunst hingezogen.

Mitten unter den religiöfen Stürmen des sechzehnten Jahrhunderts hatte der Geschmack für das künstlerisch Schöne von Italien aus weiteste Verbreitung gefunden. Aber wie eine solche Entwickelung des ästhetischen Empfindens nur in Folge eines hohen Ausschwunges der Geister möglich war, so trugen auch die Werke jener Zeit zugleich die Signatur derselben. Die großen religiösen Gegensätze waren zu eindlichen Mächten geworden. Beide drängten in der Kunst gleichwohl nach einer und derselben Richtung hin; dahin, wo das individuelle Element zur Geltung kommen sollte. Einerseits ward die innere Hohlheit des Katholizismus stündlich offenbarer, während der Protestantismus andereseits noch zu jung war, um das Leben äußerlich umzugestalten. So erklärt sich der Widerspruch zwischen unleugbarer Inhaltsloßkeit und ungerechtsertigten Ansprüchen in der äußeren Erscheinung, der uns in den meisten Werken jener Zeit entgegentritt, ohne Schwierigkeit. Doch schlt es auch in dieser Uebergangsperiode nicht an bedeutenderen künstlerischen Krästen, die sich, von dem allgemeinen manieristischen Streben unbeirrt, unbesangenen Sinnes an das reine Vorbild der-Natur hielten.

Um den Anfang des siebzehnten Jahrhunderts begann im gestigen Leben der Völker Mitteleuropas eine neue gewaltige Bewegung, die alle Leidenschaften entsesselber der Sie traten auch im Kunstleben hervor und auf sie muß die naturalitätiche Behandlung der Form zurückgesührt werden, während dieselbe Leidenschastlichkeit der Zeit zugleich in einer gesitigeren Aussalfung der künstlerischen Stosse zu Tage tritt. In ihr liegt auch der Hauptgrund, warum nun die Malerei sich über alle anderen Künste erhob, namentlich über die kühlere Plastik. Und indem sich die Künstler zugleich einer unbesangeneren freieren Aussalfsung der Natur hingaben und mit dem letzten Reste des Typischen brachen, brachten sie auch die bisher der großen Geschichtsmalerei nur untergeordneten Zweige des Genre, des Stillebens und der Landschaftsmalerei zu höherer, jener bald gleicher Geltung.

In die Zeit der vorzüglichsten Blüthe dieses neuen Ausschwunges der Kunst fällt die Jugend Nicolas Poussins. Freilich war die französische Kunst der damaligen Zeit keine nationale, trug vielmehr überwiegend den Stempel des Ecclekticismus.

Die älteren französsischen Maler hatten sich vorwiegend nach slorentinischen, römischen und venetianischen Künstlern gebildet und waren wenig mehr gewesen als blose Nachahmer derselben. Im Grosen und Ganzen hatten sie die Stuse der Mittelmäßigkeit nicht überschritten, und es waren Fremde, Italiener gewesen, welche den ersten Grund zu einer nationalen französischen Malerei legten. König Franz L., dem seine Pflege der Künste und Wissenschaften den hochtönenden Namen eines Vaters der Wissenschaften eintrug, wendete, prachtliebend wie er war, namentlich der Baukunst seine Theilnahme zu. Unter seiner von Kriegsstürmen erschütterten Regierung erhoben sich der Louvre und die Schlösser zu Saint-Germain-en-Laye, Fontainebleau, Boulogne und Chambord bei Blois. Er berief Leonardo da Vinci, Benvenuto Cellini, den nach Michel Angelo und Parmegianino gebildeten Rosso del Rosso, den die Franzosen Maitre Roux de Roux nennen, den Gehilsen Giulio Romano's Francesco Primaticcio aus Bologna, so wie dessen Gehilsen und Nachsolger Nicolo dell' Abbate aus Modena nach Frankreich, damit sie ihm sein Schlos zu Fontainebleau mit Werken ihrer Hand aus-

schmückten. So entstand die Schule von Fontainebleau, die ihrer Zeit sich eines hohen Ruses erfreute und deren Blüthezeit in die Regierungsperiode Heinrichs II. fällt.

Nun aber war die Schule von Fontainebleau verschwunden. Durch das ganze



geistige Leben Frankreichs ging ein Zug nach formeller Correctheit und gut geschulter Methode. Derselbe trat zuerst in der Literatur zu Tage, sand aber rasch seinen Weg auch in die Kunst hinüber, und es gesellte sieh hier wie dort zu einer unleugbar würdigen und großen Ausstallung eine gewisse prunkhaste Kälte der Reflexion. Das Merkwürdigste an dieser Thatsache aber muß genannt werden, daß sich diese Umwandelung auf der Grundlage des haupstächlich von Simon Vouet vertretenen Naturalismus vollzog. Vouet, der sich Caravaggio und die Venetianer zu Vorbildern gewählt, stand vereinzelt unter den Künstlern seines Landes. Gleichwohl ist er, aus dessen Werkstatt mehrere der berühmtesten Maler Frankreichs, wie Eustache Lesueur, Pierre Mignard, Charles Lebrun und Andere hervorgingen, als der Begründer der eigentlichen sranzösischen Schule zu betrachten. Aber auch an einem verneinenden Geiste sehlte es nicht. Es war Jacques Callot, der Rabelais der bildenden Kunst, der die Gespreiztheit, welche dem leeren Pathos der ganzen Schule anhastete, in seinen fatirischen Radirungen gebührend geisselte.

Pouffin's Eltern wollten nichts davon wiffen, daß er fich der Kunst widme, denn sie bot keine sicheren Aussichten in die Zukunst. Indessen suhr er fort, sich im Zeichnen zu üben, und soll nach Einigen darin von Noël Jouvenet, des Jean Jouvenet's Großsvater, der als Lehrer der Malerei in Rouen lebte, die erste Unterweisung erhalten haben. Doch dürste es wahrscheinlicher sein, daß er den ersten Kunstunterricht von Quentin Varin erhielt, der damals sür die Kirche von Groß-Andelys ein Paar Bilder malte. Varin vollendete seine Arbeit im Jahre 1612 und im selben Jahre verließ der achtzehnjährige Poussin heimlich Vaterhaus und Vaterstadt und begab sich nach Paris; sei es, daß er der Abmahnungen seiner Eltern müde war, sei es, daß er in Paris eine Fortbildusg zu sinden hosste, die er in der Provinz nicht erreichen konnte. In Paris, wohin er ohne Mittel gekommen, sand er an einem Hosavalier einen Gönner, der ihm Wohnung und Unterhalt verschaffte: es soll ein Chevalier Avice aus Poitou gewesen sein, der sich so großes Verdienst um die Kunst erwarb.

Nun galt es einen Lehrer zu finden. Beim Ersten, dessen nicht mehr zu ermitteln, blieb Poussin nur ganz kurze Zeit. Dann kann er zu dem Porträtmaler Ferdinand Elle aus Mecheln. Aber auch den verließ er bald wieder, denn er wollte mehr als blos Bildnisse malen. Ebenso wenig war seines Bleibens bei dem Lothringer Lallemand. So schienen schon die Hossungen, die Poussin auf Paris gesetzt, scheitern zu wollen, als ihm ein neuer Stern ausging. Er sah im Hause des Mathematikers Courtois, eines warmen Kunstsreundes, der am königlichen Hose lebte, eine werthvolle Sammlung von Kupserstichen Marc Antonnach Rasael und Giulio Romano und erhielt von dem Eigenthümer die Erlaubniss sie zu studiren. Damit erschloß sich ihm eine Welt, in die er sich begeistert versenkte. "Er scheint", meint sein Biograph Bellori, "in der Schule Rasael's gebildet, aus dem er gewis die Milch und das Leben der Kunst sog."

Um diese Zeit machten Verhältnisse die Rückkehr des jungen Cavaliers, der Poussin in seinen Schutz genommen, nach Poitou nothwendig. Er verliess den königlichen Hof und lud Poussin ein, ihm auf sein Schloss zu solgen, indem er den Wunsch aussprach, er möge es mit Werken seiner Kunst schmücken.

Poussin folgte dem Ruse, aber nur um bitter enttäuseht zu werden. Das Regiment im Hause sührte die Mutter seines Gönners, eine Dame ohne allen Sinn sür Kunst, die in dem Maler nur einen untergeordneten Handwerker sah. Trotz seiner Entblößung von allen Mitteln ging Poussin deshalb bald nach Paris zurück, wo es ihm freilich schlecht genug erging und er überdieß in Folge vielsacher Entbehrungen noch erkrankte. So blieb ihm nichts übrig als ins Vaterhaus

zurückzukehren, wo man ihm, dem nun zwanzigjährigen Junglinge, seine Flucht wohl längst verziehen hatte.

Sein Aufenthalt daheim dauerte etwa ein Jahr. Die Jugendkräfte kehrten unter der Pflege der Mutter und dem Einflusse der Landlust wieder; aber mit ihnen wuchs in dem Künstler die Sehnsucht, Italien zu sehen.

Zunächst freilich ging sein Weg wieder nach Paris, wo er sich auf seine Romsahrt vorbereiten, vor Allem die nothigen Geldmittel zu erwerben hoffte. Endlich
konnte er aus brechen; es war aller Wahrscheinlichkeit nach im Jahre 1620. Doch
gelangte er nur bis Florenz, wo er aus unbekannten Gründen wieder unnkehren
muste. Ein Paar Jahre später machte er sich von Paris aus noch einmal auf den
Weg. Aber sein altes Mißsgeschick schien ihn nicht verlassen zu wollen: in Lyon
drohte ihn ein Kaufmann, dessen Schuldner er war, mit Haft. Als er ihn befriedigt, war ihm nur noch ein Gulden geblieben. Der wanderte noch denselben
Abegd in die Tasche des Wirthes, bei dem der leichtlebige Künstler ein Paar
Kameraden zu Gaste lud, wie er später lachend zu erzählen liebte.

Nach Paris zurückgekehrt, fand er im Collège von Laon Unterkunft. Dort traf er Philippe de Champagne, feinen Atelierkameraden von Lallemand her. Pouffin zählte damals fiebenundzwanzig, fomit um acht Jahre mehr als Champagne, aber die beiden jungen Leute schienen förmlich für einander geschaffen und ergänzten sich gegenseitig auss Glücklichste. Champagne arbeitete noch im Atelier Lallemands, verliese se aber auf den Rath des Freundes und sand mit diesem einige Zeit hindurch Beschäftigung bei Duchesne, der im Austrage der Königin Maria von Medici den Luxembourg mit Gemälden schmückte. Champagne ging nach Brüffel zurück, Poussin aber blieb in Paris, immer sich mit dem Gedanken seiner Romsahrt tragend.

Damals — es war im Jahre 1623 — feierten die Jesuiten die Heiligsprechung ihres Ordensgründers Ignatius und des Franciscus Xaverius mit glänzenden Festen. Mehrere Künstler hatten dazu Bilder zu malen; auch bei Poussin wurden deren sechs bestellt, und er lieserte sie trotz der ihm gesteckten kurzen Frist rechtzeitig ab. Sie sanden allgemeinen Beisall, und damit war der erste Schritt zu seinem Glücke gethan.

Unter den Landsleuten der Königin-Mutter, welche sich in Paris niedergelassen, besand sich auch der Dichter Giovanni Battista Marino, von den Franzosen gewöhnlich Chevalier Marin genannt. Er war in Neapel geboren, hatte es aber in Folge politischer Unruhen, an denen er und seine Fanisile sich betheiligt, verlassen müssen, war durch seine Satire in verschiedene literarische Händel verwickelt worden und hatte sich längere Zeit an den kleinen italienischen Hösen herungetrieben, bis ihn Maria von Medici einlud, an den ihren zu kommen. Marino war nicht blos ein begeisterter Freund sondern auch ein tüchtiger Kenner der Kunst. Er erkannte die ungewöhnliche Begabung Poussins aus seinen sur die Jesuitenkirche gemalten Bildern, suchte ihn auf und nahm ihn zu sich ins Haus, damit er daselbst nach seinen eigenen Wünschen arbeiten könne.

Trotz der ungeheueren Verschiedenheit ihres Wesens verband in kurzer Zeit Beide innige Freundschaft, und der ernste Sinn des Malers gewann einen so tiesgehenden Einslus auf den empfänglichen Geist des Dichters, das er in mehreren, auch noch einer späteren Zeit angehörenden Dichtungen desselben nicht wohl verkannt werden kann. Der Maler seinerseits aber sand an dem langweiligen

»Adonis» feines Freundes so viel Wohlgefallen, dass er ihn illustrirte; ob ohne Aufforderung ist freilich ungewis. Jedensalls verdankt er Marino seine gesteigerte Vorliebe für historische Stoffe und seine poetische Anschauung.

Indess war das Zusammenleben der Beiden nur von kurzer Dauer. Der Italiener kehrte schon gegen Ende des lahres 1623 nach Rom zurück, woselbst sein Jugendfreund Maffeo Barberini unter dem Namen Urban VIII. den papftlichen Stuhl bestiegen hatte. Poussin hätte den Freund gern begleitet; doch musste er im Auftrage der Pariser Goldschmiedezunft vorher noch einen »Tod der heiligen Maria« für eine Kapelle von Notredame vollenden, und als er endlich im nächsten lahre nach Rom gehen konnte, fand er die Lage der Dinge daselbst weit weniger günstig, als er hatte hoffen dürfen. Die Freundschaft des neuen Papstes für Marino war erkaltet, sein Nesse, der Cardinal Francesco Barberini, empfing den Künstler zwar gnädig, aber Alles, was Poutfin für den ersten Augenblick erreichen konnte, war die Erlaubnis im Museo Barberini Studien zu machen. Dafür verliefs Marino die ewige Stadt bald nach Pouffins Ankunft, um 1625 in Neapel zu sterben. Als nun endlich noch der Cardinal als Legat nach Paris ging, war Pouffin, den Niemand kannte, eine Zeit lang gezwungen für ein Spottgeld zu arbeiten, um nur sein Leben fristen zu können; man weiß, daß er damals Bilder mittlerer Grösse um fieben bis acht Thaler weggab. Dennoch verlor der nun dreißigjährige Künstler darüber den Muth nicht, widmete sich vielmehr im Vereine mit in Rom gewonnenen Freunden, dem Brüffeler Bildhauer François Duquesnoy (von den Italienern kurzweg der Flammander, Fiamingo, genannt) und dem Bildhauer und Baumeister Alessandro Algardi, der später als der größte Plastiker nach Michel Angelo galt, mit doppeltem Eifer dem Studium namentlich der Antike, wobei er fich nicht darauf beschränkte, sie mit Stift und Feder zu copiren, sondern auch in Thon nachbildete. Ja die Freunde modellirten sogar nach einem Bilde Tizians in der Villa Ludovisi eine Gruppe spielender Kinder im Relies. Daneben zeichnete Pouffin fleiflig nach Rafael, Giulio Romano und anderen großen Meistern. Einer bekannten Tradition nach follen er und Duquesnoy damals an der Statue des Antinous und anderen Antiken die Massverhältnisse des menschlichen Körpers ziffermäßig festgestellt haben.

Auch nach anderen Seiten hin suchte Poussin den Kreis seines Wissens zu erweitern, indem er das schon in Paris bei Nicolas Larcher begonnene Studium der Anatomie eifrig fortsetzte und sich dann dem der Perspective und selbst der Optik widmete, obschon die damalige Kunstrichtung, wie namentlich Passeri versiehert, auf solches Wissen weit weniger Werth legte als auf slotte Mache.

Dem Studium der Natur ergab sich Poussin mit unsäglichem Fleisse. Tage lang schweiste er unter den Trümmern der Stadt herum, hielt mit sicherem Stift die großen Linien der Campagna sest und verschmähte es nicht, selbst die unscheinbarsten Blumen und Pflanzen zu zeichnen, so dass er später, befragt, auf welchem Wege er ein so großer Künstler geworden, mit Recht antworten konnte, dadurch *dass er nichts vernachlässigt habe.« Stets trug er sein Skizzenbuch bei sich, um Alles was ihm beachtenswerth schien, mochten es Menschen oder Thiere, Bauwerke oder landschaftsiche Elemente sein, sosort estzbalten.

Das römische Kunstleben jener Tage gipfelte in Guido Reni, Domenichino und in der Schule des Caravaggio. Poussin gab, ohne die Anderen zu unterschätzen, Domenichino den Vorzug, obschon dessen seten sehen Stern schon im Sinken war; die Ge-

dankentiefe, die Strenge der Zeichnung, die folide Durchbildung, die diefem Künftler eigen, sprachen ihn sympathisch an.

Domenichino hatte gemeinschaftlich mit seinem Rivalen Guido Reni den Auftrag erhalten, in San Gregorio auf dem Monte Celio eine Kapelle mit Fresken



Entzückung des heil. Paulus. Gemälde von Nicolas Poussin.

zu schmücken. Die jungen Künftler drängten sich um Reni's »Kreuzanbetung des heiligen Andreas», und Poul'sin war der Einzige der Domenichino's »Geisselung« studirte und copirte. Das verschafte ihm des verehrten Meisters Bekanntschaft und Zutritt zu dessen Atelier, wo er nach dem lebenden Modell zeichnete. Bald Dohme, Kunst u. Kunstler. No. 93—96.

District by Google

darauf fiel Domenichino in Neapel als ein Opfer der Verfolgungssucht Ribera's und Lanfranco's. Nach seinem Weggange besuchte Poussin das Atelier Andrea Sacchi's, der sich durch die ausserordentliche Sorgfalt, mit der er in der Wahl seiner Figuren vorging, durch sein Geschick den Faltenwurf zu ordnen, namentlich aber durch die Frische und harmonische Gesammtwirkung seines Colorits großen Ruhm erworben, obwohl er von Natur ängstlich und pedantisch seiner ohnehin etwas matten Phantasse noch unnöthige Fessen anlegte. Es läßt sich nich verkennen, daß Poussin von Sacchi's genannten Vorzügen sich Manches aneignete.

Indes hatten sich seine Verhältnisse noch immer nicht gebessert. Da kehrte der Cardinal Francesco Barberini nach Rom zurück und bestellte bei Poussin drei Oelbilder, dem Maler die Wahl des Stosses überlassend. Mit ihnen, dem »Tod des Germanicus«, den er zweimal auszusühren hatte, und mit der »Einnahme von Jerusalem« trat Poussin eigentlich zum ersten Male in die Reihe der hervorragenden Künstler. Es war das nicht allzusrüh, denn er zählte bereits 34 Jahre.

Die Gefundheit Poussin's liess damals viel zu wünschen übrig. Das blieb nicht ohne Nachwirkung auf seine finanzielle Lage, wie aus einem Briese an seinen Gönner, den Commendatore Cassiano del Pozzo, hervorgeht. In diesem heisst es: "Ich bin sast immer krank und habe kein anderes Einkommen, wovon ich leben könnte, als das von meiner Hände Arbeit."

Aber gerade durch die Krankheit, deren Keime er schon aus Frankreich mitgebracht, über deren Natur aber Aufschlüsse sehlen, sollte eine solgenreiche Wendung in seinem Leben herbeigeführt werden. Unter den Bekanntschaften, die Poussin mit Landsleuten in Rom machte, war auch die mit einem gewissen Jacques Dughet. Als Pouffin erkrankte, pflegten ihn Dughet und seine Frau mit der größten Aufopferung und als er wieder genesen war, glaubte der Künstler seinem Freunde kein sprechenderes Zeichen seiner Dankbarkeit geben zu können, als dass er um die Hand von dessen ältester Tochter Anne-Marie anhielt. Sie ward ihm gerne gewährt. Bouchitté nennt den 18. October des Jahres 1629 als den Tag der Trauung; Gandar dagegen bezieht sich auf einen Auszug aus dem Trauungsregister der l'farrei San Lorenzo in Lucina, nach welchem die Einsegnung der Ehe am 9. August 1630 erfolgt ist. Die Familie Dughet lebte schon seit langer Zeit in Rom und scheint nicht unbemittelt gewesen zu sein, denn die Mitgist, welche Anne-Marie in die Ehe brachte, ermöglichte Poussin den Ankauf eines dicht an die Kirche Trinità de' Monti anstossenden Hauses, des ersten an der Via Sistina. In der nächsten Nähe desselben befanden sich auch die Behaufungen Claude Lorrains und Salvator Rosa's.

Neben Jacques Dughet war es namentlich Cassiano del Pozzo, der Poussis sein ganzes Leben hindurch, d. h. bis zu seinem 1657 erfolgten Tode, die werkthätigste Freundschaft bewies. Ihm verdankte er unter Anderem auch den Austrag ein »Martyrium des heil. Erasmus« zu malen, das bestimmt war, für Sanct Peter in Mosak ausgesührt zu werden. Es war das die einzige Bestellung seitens des päpstlichen Hoses, und auch die blieb unbezahlt, wie Passer nach des Künstlers eigener Mittheilung versichert. Eigenthümlicher Weise ist es zugleich das einzige Bild, welches er mit seinem Namen versah. Ob, wie M. Graham erzählt, aus dem Grunde, dass seine Schwache Arbeit nicht mit den Meisterwerken ringsum zusammen geworsen werde, mag dahin gestellt bleiben.

In die Zeit des ersten Jahrzehnts nach Eingehung seiner Ehe mit Anne-Marie

Dughet, die übrigens kinderlos blieb, fällt eine lange Reihe von Werken, darunter mehrere feiner bedeutendsten; so die *Pest unter den Philisterne, * der Raub der Sabinerinnene, * der Manna-Regens, * Moses schlägt Wasser aus dem Felsens, die erste Abtheilung der *sseben Sakramentee für den Commendatore del Pozzo, serner sein *Pan und die Nymphe Syrinxe, seine *Entsührung Armida's durch Rinaldoe und vier Bacchanalien für den allmächtigen Cardinal Richelieu. Dieser war es auch, der sur den Manna-Regen, den Poussin um 60 Thaler verkaust hatte, nachdem er durch mehrere Hände gegangen war 1000 Thaler gab, wie Fesibien erzählt, der zwei Jahre nach des Künstlers Tode im Austrage der Maler-Akademie eine Abhandlung über diese Bild schrieb, die des überschwänglichsten Lobes voll ist. Das Wunder Moss am Felsen musste Poussin wiederholt malen, brachte aber jedesmal mehr oder minder eingreisende Aenderungen an. Auch *die Entsührung der Dejanira durch Heraklese entstand in dieser Periode.

Damals waren bereits mehrere Werke des Künftlers nach Frankreich gekommen und hatten namentlich die im Bestze Richelieu's besindlichen Bacchanalien und ein *Triumph des Neptun* die Ausmerksamkeit des Hofes auf sich gelenkt. So war es denn natürlich genug, dass der neuernannte Oberintendant der Hosbauten, Sublet de Noyers seine Amtsthätigkeit damit inaugurirte, dass er Poussin einlud nach Frankreich zurückzukehren. Aber dem Künstler stand seine Kunst höher als Gunst eines Fürsten, und er trug so wenig Verlangen, sich durch höheren Willen in seiner Lausbahn beeinslussen zu lassen, dass erst ein eigenhändiger Brief des Königs, vom 18. Januar 1639, ihn bestimmen konnte, dem ehrenvollen Ruse zu solenen.

Gleichwohl dauerten die Unterhandlungen zwischen dem Spezialbevollmächtigen des Königs Herrn von Chantelou und dem Künstler sast noch zwei Jahre. Poussin wurden 3000 Livres Reiseentschädigung, ebenso viel jährlicher Gehalt und steie Wohnung in den Tuilerien, sowie der Titel serster Maler des Königse zugesichert. Ferner ward bedungen, dass der Künstler während der nächsten fünf Jahre nicht genöthigt sein sollte, Decken- oder Wandbilder zu malen, während er sich seinerseits verpslichtete, ohne Erlaubnis der Oberintendanz der Hosbauten keine Privatarbeiten zu übernehmen.

Es wurde Pouffin sehr schwer, sich von Rom zu trennen; ja hätte er mit Ehren eine Lösung seines Wortes erlangen können, er wäre zurückgeblieben, um so mehr als er von neuem erkrankte. Endlich aber in der zweiten Hälste des Dezember 1640 brach er in Gesellschaft der Brüder Paul und Roland Chantelou auf und tras in den ersten Tagen des solgenden Jahres wieder in Paris ein.

Seine Aufnahme dort war ebenso herzlich als ehrenvoll. Wie er selbst schrieb, sand er seine Wohnung in einem mitten im Tuilerien-Garten stehenden kleinen Palais elegant und behaglich eingerichtet; der allmächtige Cardinal umarmte ihn, drückte ihm die Hand und sprach sein Vergnügen aus, ihn zu sehen. Nicht minder gnädig empfing ihn Ludwig XIII.

Trotz seiner noch immer angegriffenen Gesundheit begann Poussian alsbald wieder zu arbeiten; zunächst ein paar Titelblätter sür in der königlichen Druckerei erschienene Ausgaben des Virgil und der Bibel, dann Cartons zu Hautelisse sür die königlichen Gemächer, serner zwei Altarbilder sür die Schlosskapellen zu Saint-Germain-en-Laye und Fontainebleau, mehrere Bilder sür Richelieu, zdie letzte Oelung« sür Cassiano del Pozzo und manches Andere. Aber der Künstler,

2*

der sich in Rom bei ruhigem Schaffen so wohl gesühlt, konnte am geräuschvollen Pariser Hose nicht zur Ruhe kommen. Ein Austrag folgte dem anderen auf dem Fuse, einer grundverschieden vom andern; bald gab es Büchertieblätter, bald Büchereinbände, bald Ornamente sür Kamine, Decken und Wände und Dutzende ähnlicher Bagatellen zu zeichnen und Alles, so zu sagen, im Fluge, denn die Herren am Hose hatten bald heraus, ein wie slinker Arbeiter Poussin war. Früh schon lassen seine Briese erschen, wie groß seine Unzufriedenheit.

Indess war Poussin nicht nach Paris berufen worden, um tausend Kleinigkeiten zu zeichnen oder um Altarbilder zu malen. Es galt ein größeres, ein wirklich bedeutendes Werk. Heinrich IV. hatte es unternommen, die Tuilerien und den Louvre durch eine Galerie mit einander zu verbinden. Nach des Königs Tode war der Bau eingestellt worden, dann hatte ihn Lemercier, dem der Austrag geworden, den Louvre auszubauen und zugleich zu erweitern, wieder ausgenommen. Aber seine Decoration der Galerie sand massgebenden Orts wenig Beisall, und man hatte darauf Poussin eine ähnliche Rolle zugedacht, wie sie vordem Rosso Rossi und Primaticcio in Fontainebleau gespielt.

Diese Galerie nun (die einzige, welche damals stand) sollte Poussin mit eigenen Compositionen schmücken, und zu diesem Ende ward Alles, was andere Künstler vor ihm dort geschaffen hatten, heruntergeschlagen. Wenn Poussin oben die Thaten des Herakles darstellte, um sie als Folie für die weiter unten sichtbaren Kriegs- und Heldenthaten des Königs zu benützen, so entsprach das so vollkommen den damaligen Anschauungen über das Königthum einer- und dem herrschenden Zeitgeschmacke andrerseits, dass man kaum anzunchmen braucht, dieser Gedanke sei dem Künstler durch Dritte nahe gelegt worden. Namentlich in seinen Compositionen für die von der Strasse und dem großen Hosraume aus beleuchteten Seitenräume liefs er feiner Phantafie den Zügel schiefsen und gedachte ein Decorationswerk zu schaffen so reich an Gedanken und Formen, dass die Welt ein nie reicheres gesehen. Leider vollendete er kaum den zehnten Theil dieser Arbeit; einmal weil er fort und fort durch neue Aufträge der oben bezeichneten Art unterbrochen und abgezogen und dann, weil ihm diese Arbeit und sein ganzer Aufenthalt am königlichen Hofe auch noch auf andere Weise verleidet wurde; denn vielfach hatte er durch Intriguen folcher Künstler zu leiden, die sich durch seine Berufung verletzt sühlten.

Das ganze Treiben war so wenig nach Poussins Geschmack, dass er schon nach noch nicht zweijährigem Ausenthalt in Paris beschlos, Frankreich von neuem den Rücken zu kehren. Er erbat sich unter verschiedenen Vors
ünden Urlaub und ging weg, um nicht wieder zu kommen. Nicht ohne Einslus auf seinen Entschluss war auch die Thatsache, dass er in Folge seiner Ueberb
ürdung mit Austr
ägen aller Art sich ausser Stande sah, Bestellungen mehrerer Freunde auszus
ühren, welche ihm die Wahl der Stoffe anheimgegeben hatten. Von Charles Lebrun, dem trotz seiner Jugend schon ber
ühnnten K
ünstler, begleitet, traf er am 5. November 1642 wieder in Rom ein.

In seinem Hause auf Trinità de' Monti, von wo sein Blick weit über die ewige Stadt hinschweiste, führte er ein Leben stillster Abgeschlossenheit. Am Morgen machte er einen Spaziergang auf dem Monte Pincio oder durch die Stadt. Den Tag verbrachte er an seiner Staffelei und empfing nur ausnahmsweise einen Besuch, des Abends erging er sich auf den Terrassen in anregenden Gespräche mit

befreundeten Künftlern, Gelehrten und Dichtern, wobei er die Kosten der Unterhaltung zu tragen pflegte und seine Gedanken mit größter Klarheit entwickelte, oder er verweilte im Kreise seiner Familie. Bisweilen aber streiste er allein, sein



Heilige Familie, Gemälde von Nicolas Pouffin,

Skizzenbuch unter dem Arme, in der Umgebung Roms umher, reiches Studienmaterial (ammelnd. Er lebte einfach und kannte wenig Bedürfnisse, deren Befriedigung um so weniger schwer siel, als er seine Pension vom französischen Hose fortbezog und es an Bestellungen nicht sehlte. So erweist sich denn die hie und da wiederkehrende Angabe unrichtig, Poussin habe in Armuth gelebt und sei arm gestorben.

Leider war fein Leben gleichwohl kein ungetrübtes: er fowohl wie seine Frau waren vielsach leidend, und dazu kam wenigstens für einige Zeit die Sorge, es möchten seine Entwürse für die Galerie des Louvre zurückgelegt werden. Aber trotz der angegriffenen Gesundheit widmete er einen großen Theil seiner Kräste der Sache seines Vaterlandes, indem er nicht nur die Entwürse sür die Louvre-Galerie fortsetzte, sondern die Aussührung einer Reihe von Copien der ersten Meisterwerke der Kunst in Rom für Frankreich überwachte und den in Rom lebenden jungen stanzössischen Künstlern mit Rath und That zur Hand ging, so dass er gewissermassen als Vorläuser der Directoren der ein Jahr nach seinem Tode eröffneten französsischen Akademie in Rom bezeichnet werden muss. Von weit gehender Bedeutung war namentlich der Einsluss, den er auf Lebrun, Sebastien Bourdon, Pierre Mignard und Andere übte, wie wir später noch des Näheren sehen werden.

Aber auch sein eigenes Talent entwickelte sich von nun an in hohem Mase; sein Gedanken- und Gemüthsleben gewann mit jedem Jahre an Tiese und Innigkeit, und nirgends zeigte sich während eines sast zwanzigjährigen Zeitraumes ein Nachlassen seiner geistigen Kräste, ein Rückschritt in seiner Kunst. Welch seltenes Glück!

Anfangs November 1664 trug er fein geliebtes in allen Lagen des Lebens treu erprobtes Weib zur letzten Ruheflätte in derfelben Kirche, in der es ihm angetraut worden, und feine desfallige Mittheilung an Chantelou zeigt, wie tief ihn der Verlust niederbeugte. Im Juni des nächsten Jahres schreibt er dann Felibien, er habe längst seinen Pinsel weggelegt und denke nur noch daran, sich auf seinen Tod vorzubereiten, denn er fühle, dass es um ihn geschehen seis Schwäche der Hand und des Auges, großes Empfindlichkeit gegen Witterungswechsel, verbunden mit starken Kopsichmerzen, hatten sich sehon seit Jahren bei ihm eingestellt; allmälig war eine Lähmung eingetreten, die endlich so hochgradig wurde, dass er ausser Stande war zu gehen. So kam sein am 19. November 1665 mit dem Glockenschalage zwölf Uhr Mittags eingetretenes Abscheiden Niemandem unerwartet: er hatte ein Alter von 71 Jahren und 5 Monaten erreicht und war einer Unterleibs-Entzündung erlegen. Am solgenden Tage ward sein Leichnam in der Pfarrkirche S. Lorenzo in Lucina ausgebahrt und unter Betheiligung aller Mitglieder der Akademie von San Luca seierlich zur Erde bestättet.

Nach Passeri war Poussin ein Mann von stattlicher Erscheinung und ansehnlicher Gestalt, von mehr strenger als freundlicher Miene, dabei aber allzeit gütig; eine Schilderung, mit der des Künstlers von ihm selbst gemaltes Bildniss in allen Theilen übereinstimmt. Fclibien schildert ihn mit solgenden Worten: "Il me semble que je le vois encore, il avait la couleur du visage tirant sur l'olivâtre, et ses cheveux noirs commençaient à blanchir quand nous étions à Rome. Ses yeux etaient viss et bien sendus, le nez grand et bien sait, le front spacieux et la mine resolue."

Im geselligen Umgange zeigte er denselben klaren Verstand, der aus allen seinen Bildern spricht, dabei eine gewisse Vornehmheit, gemildert durch natürliches Wohlwollen. Im Gespräche war er nicht frei von einem sentenziösen Anstrich, der einigermassen an die Ausdrucksweise Corneille's erinnerte, doch artete

diese Neigung keineswegs in Geschraubtheit aus, sondern erschien lediglich als natürliche Folge seiner tiesen Anlage und seiner Vorliebe sür einsame Meditation, so wie seines umsässenden Wissens. In Bezug auf dieses lies er die meisten Künstler hinter sich: er war mit den Grundsätzen der Anatomie, Perspective und der Baukunst ebenso vertraut wie mit der Geschichte, den Sitten und Gebräuchen der namhasteren Völker, mit den Erzeugnissen der Poesse aller Zeiten und mit dem classischen Alterthume im Ganzen und Einzelnen.

Und diesem ungewöhnlichen Wissen, so wie der unantastbaren Ehrenhastigkeit seines Charakters verdankte Poussin neben seiner Kunst die Hochachtung und Werthschätzung Aller, die ihn näher kannten.

Das Leben Pouffins spiegelt sich mit seltener Treue in seinen Werken; dort wie hier derselbe Adel des Gedankens und der Empfindung, dieselbe Klarheit und Idealität, und selbst die Spuren der schweren Kämpse, welche der Künstler mit der Bosheit seiner zahlreichen Gegner und der Unwissenheit seiner Zeit durchzumachen hatte, lassen sich in einen unsterblichen Schöpfungen verfolgen.

Pouffin folgte nicht blos mit eiferner Energie der claffischen Richtung der Kunft, sondern er muß auch den durchgreisendften Reformatoren derselben beigezählt werden. Hervorgegangen aus einer Schule, der das Handwerk mehr galt als das geistige Wesen der Kunft, hatte er den Muth und die Kraft, mit deren Traditionen zu brechen und seiner Kunst neue Bahnen zu eröffnen. Aber Dutzende von Künstlern, die ihm nicht an die Schultern reichen, ersreuten sich bei ihrem Austreten unverhältnismäsig bedeutenderer Ersloge. Wer die Geschichte der Kunst kennt, weis, das Maler, die nichts als die Neuheit ihrer Richtung sür sich hatten, Gründer weitverbreiteter Schulen wurden. Großen Kulturepochen pflegen Zwischenräume zu solgen, in denen der schlechte Geschmack und die Manierirtheit ans Ruder kommen und, unterstützt von Lässigkeit und Gleichgiltigkeit, eine unbeschränkte Herrschaft ausüben. Das sind die Tage, in denen die Mittelmäßigkeit ihre Ersloge seiert.

Als Poussin in Mitten einer Schaar von Künstlern austrat, welche den Fusstapsen der Caracci folgten, stand er vereinzelt unter ihnen. Ja es hat sogar den Anschein, dass der Einflus der Künstler dieser Periode des Versalles seinen eigenen gewissermassen kreutzte: die nach ihm kommenden sranzösischen Künstler folgen saft Alle ohne Ausnahme der italienischen Richtung. Selbst bei Lebrun tritt, obwohl er Poussin eingehend studirte und sich Manches von dessen stelle aneignete, doch das akademische Element ausställig in den Vordergrund und übte durch ihn den größten Einflus auf die nachsolgende Generation der französischen Künstler.

Wir haben oben gesehen, dass Poussin bald nach seinem Eintressen in Rom sich viel mit dem Studium der Antike beschäftigte und selber sleisig nach derelben und nach Gemälden modellirte, und kommen hier darauf zurück, weil uns scheint, aus dieser weitgehenden Betonung der Form erkläre es sich, wenn manche seiner Figuren nicht ohne Härte erscheinen und den wünschenswerthen Zusammenhang mit anderen vermissen lassen. Namentlich in den Werken seiner ersten Periode begegnen wir dieser Trockenheit und Isolirtheit derselben, diesem Mangel an wohlthuendem Ineinandergreisen. So namentlich in seiner "Pest der Philister".

Poufin eignete fich schon früh eine große Fertigkeit in der Ausfuhrung an. Es kam ihm das zu Statten in einer Zeit, in der seine äußeren Verhältnisse nichts weniger als günftig waren, entsprach aber auch seiner eigenen Neigung. Uebrigere paarte sich bei ihm diese Fähigkeit des Schnell-Schaffens mit der größten Gründlichkeit. Man betrachte nur die Sorgfalt und Sauberkeit, mit welcher er die Skizzen zu seinen Bildern entwarf. War er aber einmal über seinen Stoff und die Art und Weise der Behandlung mit sich im Reinen, so entwickelte er in der Ausführung eine staunenswerthe Kühnheit und Freiheit. Und diese Raschheit, diese scheinbare Nachlässigkeit ist es, welche Rasael Mengs zu den bekannten Worten Anlass gab, Poussins Bilder seien eigentlich nur Skizzen oder flüchtige Entwürse.

Bedenkt man nun, dass in der Zeit seines Austretens gerade auf die Ausführung das größte Gewicht gelegt wurde, so erklärt es sich leicht, dass seine Einsachheit im Ausdruck und die noch größere seiner Mittel niellt eben dazu angethan war, ihm unter seinen Genossen Geltung und im Publikum, das allzeit der Mode huldigt, Freunde zu erwerben. Der modische Maler war damals Guido Reni, und einheimische und fremde Künstler eiserten diesem begabtesten Schüler der Caracci nach, der gerade zu Poussin den ausgesprochensten Gegensatz bildete. Es war eben das goldene Zeitalter der Kunst vorüber und hatte das silberne begonnen.

Das sechzehnte Jahrhundert hatte alle Talente, alle Kunstweisen zur höchsten Entfaltung kommen sehen. Männer von tiefstem Gefühl hatten, als die Zeit der Kindheit der Kunst überwunden war, dieser neue Gesetze gegeben, und, wenig von Üeberlieferungen beirrt, dabei völlig aus ihrem Inneren geschöpft; und die Zeitgenoffen hatten ihnen Beifall geklatscht. Aber es waren andere Zeiten gekommen, hatten andere kommen müssen. Die Welt wird endlich auch des Schönsten müde und verlangt nach Neuem, selbst wenn es weniger schön; und die Zahl der bedeutenden Künstler ward kleiner und kleiner, nicht minder die Zahl derer, die ihnen nacheiferten. Die Kunstrichter endlich stellten höhere Anforderungen und begnügten fich nicht mehr mit der naiven Grazie und der Lebhaftigkeit der Empfindung. Aber noch war nicht Alles verloren; noch war ein Rest jener geistigen Fruchtbarkeit geblieben, die ein Jahrhundert hindurch die Bewunderung der Welt erregt, und die Caracci hatten, groß geworden in der Pietät für ihre Vorgänger, namentlich für Rafael, in der Kunst manchen Elementen Eingang verschafft, welche man in der That als neu betrachten konnte, wenn fie auch weit davon entfernt waren, das wahre Gebiet der Kunst zu erweitern. Sie glaubten das Höchste, dessen diese fähig wäre zu erreichen, wenn es ihnen gelänge, der Grazie und Schönheit der Erfindung eine erhöhte materielle Nachahmung hinzuzufügen. Sie glaubten die Unrichtigkeiten und Nachläffigkeiten, von denen Werke nicht frei zu sein pflegen, in welchen die Empfindung vorherrscht, könnten vermieden werden, und fahen das Mittel hierzu in einem eingehenderen Studium der Natur. Mit einem Worte sie setzten die Reflexion an die Stelle der Empfindung; sie wurden so die Schöpfer der akademischen Richtung und was nicht ausbleiben konnte, geschah: die lebendige Natur, die uns in ihrer Freiheit und Vielseitigkeit entzückt, verlor unter der zwingenden Hand des Künftlers und im Lichte des Ateliers all' ihre Reize. Rafael hatte fich der Modelle, welche alle Welt vor Augen hatte, nur dazu bedient, um nach ihnen feine erhabensten Typer zu gestalten, die er in der Tiefe seines Geistes

erfonnen — nun ward dagegen das Modell der Punkt, von dem die ganze Compolition ausging und beherrscht ward.

Diese übertriebene Betonung der Realität muste schließlich zu einer Kunstweise führen, in der Freiheit und Gestaltungskraft unterdrückt wurden, und sie fand ihren rückhaltlosesten Ausdruck in den Werken der Caracci, des Caravaggio, des Spagnoletto und des bewundernswerthen Guercino, dieses pathetischessen aller Verächter des Idealismus.

Daneben aber tauchten wieder andere Talente auf, geschmeidig und nicht ohne Grazie. Sie gaben der realistischen Mache einen nicht zu leugnenden Reiz, der ebensowohl in der Weichheit der Pinselsührung als in der Wahl zierlicher Vorbilder seinen Grund hat. An ihrer Spitze stehen Albano und namentlich Guido Reni, und ihre Herrschaft dauerte bis zum Schlusse des vorigen Jahrhunderts fort. Mehr als hundertsiebzig Jahre haben sie nicht zu erschüttern vermocht, und es dürste noch heute kaum einen jungen Künstler geben, der in Italien nicht ihre Werke zum Gegenstande seines Studiums machte. Nächst ihnen ging aus dieser Richtung ein Genius von der Originalität Domenichino's hervor, in welchem wir die ganze edle Einsachheit der Meister des sechzehnten Jahrhunderts wiedersinden, wenn auch nicht die Leichtigkeit und den Glanz seiner Rivalen.

Um der Bedeutung dieser hervorragenden Künstler auch nur annähernd gerecht zu werden, muss man vor Allem den Einstus ins Auge sassen, den sie auf den Entwickelungsgang anderer großer Meister, insbesondere Poussins selber übten. Man wird dann sehen, wie viel er dem Rathe Domenichino's verdankte und wie viel er dadurch an Sicherheit und Festigkeit gewann, dass er dessen Vortrag und den der anderen Maler dieser Richtung sich zum Muster nahm.

Man hört nicht selten die Ansicht aussprechen, Poussin sei nicht im Stande gewesen, umsangreiche Gemälde zu componiren und auszusühren. Abgesehen davon, dass nicht der Flächeninhalt den inneren Werth eines Bildes bestimmt, und zugegeben auch, dass seine grössten Werke nicht gerade seine besten sind, kann man doch kaum genügende Beweisgründe für jene Behauptung beibringen. Seine Phantasie war lebendig und sein Geschmack gebildet genug, um auch nach dieser Seite hin das Richtige zu tressen, namentlich wenn es galt in seinen Bildern jene reiche Architektur und jenes geschmackvolle Beiwerk anzubringen, die ihm eigen waren. Und gerade in der letzt bezeichneten Richtung hat er eine ganz neue Bahn gebrochen, nicht minder schätzenswerth, als jene, welche hundert Jahre früher Jean Goujon, Germain Pilon und Philibert Delorme eingeschlagen, indem sie die Formen der Renaissance in einer ganz selbständigen Weise behandelten.

Poussin gehörte nicht zu denen, die kaum die Zeit erwarten können, um auf ihren Lorbeern auszuruhen. "Plus je me sens avancer en åge", schrieb er, nach Rom zurückgekehrt, »plus je sus enslammé du désir de me surpassier et de me rapprocher le plus possible de la persectione, und man hörte ihn oft sagen: die Gaben, welche die Natur in ihren Werken ausgiesse, seien dort und da zerstreut; sie glänzten in verschiedenen Menschen und an verschiedenen Orten. Auch die Gabe der Unterweisung sinde sich nie bei einem einzigen Manne, und die Vereinigung alles dessen müsse der Zweck des Studiums und das Ziel der Vollendung sein.

Es läßt fich nicht dåran zweifeln, daß ein oft wiederholter Aufenthalt in den herrlichen Villen um Rom feinen landschaftlichen Compositionen ihre eigenartige Dohme, Kunst a. Künster. No. 82. 96. Signatur verliehen hat. Sein empfängliches Gemüth konnte fich unmöglich dem Eindrucke der stattlichen Gebäude, der majestätischen Bäume und der lockenden Fernsichten über die Wellenlinien der Campagna nach den scharf und doch anmuthig gezogenen Formen der Gebirge entziehen, und so entstanden jene groß gedachten und von tieser Melancholie durchwehten Landschaften, in denen er ohne Meister und ohne Rivalen dasseht.

Da verschlingen uralte Stämme ihre Aeste zu einem mächtigen schattenreichen Gewölbe, unter dem zwei arme Sklaven den Leichnam des tugendhaften Phokion zu Grabe tragen, während der Blick über die glücklichen Gesilde Athens hinausschweist, des undankbaren Vaterlandes, das ihm den Gistbecher gereicht. Und dort die wunderbare Landschaft, in der der göttliche Sänger Orpheus inmitten von Nymphen und Schäfern die Seiten seiner Leier rührt, während Eurydike, unter dem gistigen Biss einer Schlange tödtlich erbleichend, die Blume aus ihrem Körbechen gleiten läst. Nie wurden die ewigen Gegensätze der Freude und des Schmerzes in einem Rahmen packender zur Darstellung gebracht. Und im Hintergrunde erheben sich die Thürmeeiner ansehnlichen Stadt und schwimmen glückliche Menschen in schön geschmückten Barken den ruhig dahin sliesenden Strom hinab oder tummeln sich in seinen klaren Wellen.

Die Italiener jener Zeit wollten mehr die Verdienste ihrer glänzenden Technik hervorheben und legten auf die Empfindung weniger Gewicht. Pouffin dagegen war es nicht darum zu thun, der Welt zu zeigen, wie geschickt er sei; er brachte der Technik nicht das geringste Opfer, hatte nur Verstand und Phantasie zu Leitsternen, und man könnte sast sagen, dass er trotz seiner ausgesprochenen Vorliebe für Italien doch dessen Kunst weniger zum Muster nahm als irgend ein anderer Maler seiner Zeit.

Wir schen, dass selbst Künstler wie Tizian dann und wann mehr die malerische Erscheinung als den Gedanken im Auge haben, der ihrem Bilde zu Grunde liegt. Sie tragen nicht das mindeste Bedenken, Dinge neben einander zu stellen, stür die sich kein innerer Zusammenhang sinden lässt. An Beispielen hierstür sehlt es nicht. Hier mag es genügen, auf Tizians reizende Antiope hinzuweisen, die nackt in einer venetianischen Landschaft liegt, während Landseute und Jäger vorübergehn. Was soll das bedeuten! Offenbar war es dem Meister nur um die Schönheit des nackten Leibes zu thun, und Landschaft und Staffage hatten sür ihn nur einen, ich möchte sagen, lediglich optischen Werth.

In dieser Beziehung nun erscheint Poussin als ein Resormator im vollsten Sinne des Wortes. Bei aller Fülle der Phantasie hält er doch streng an der künsterischen Einheit des Gedankens sest und bleibt bei allem Reichthum an Figuren und ausschmückendem Beiwerk allzeit der klare scharse Denker. Nirgends wird er banal, nirgends wiederholt er sich, und wie er zur Aussührung seiner Werke nie stremde Hilse in Anspruch nahm, sondern Alles und Jedes mit eigener Hand machte, so legte er auch keinem Gegenstande mehr Gewicht bei, als ihm nach der Natur der Sache gebührt, namentlich auch der Technik selber nicht, die er stets dem Gedanken unterordnete.

Wir haben geschen, welche Hochachtung er den großen Meistern der Kunst entgegentrug und wissen, mit welcher Ehrerbietung er zu der Antike ausschaute. Aber auch sie ahmte er nicht nach, wenigstens nicht in der Weise der anderen Künstler. Das rein Aeusserliche des Costumes, der Bauten, Wassen und Geräthe hatte mit Recht für ihn keinen anderen als einen archäologischen Werth, und er überlies es darum auch den Alterthumssorschern. Für ihn handelte es sich um den Geist des Alterthums und die Art und Weise, in der es die menschliche Gestalt und die menschlichen Leidenschaften ausfaste und zur künstlerischen Darstellung brachte.

Damit werden zwar in einer Zeit, wie unsere, Viele nicht einverstanden sein. Glaubt man doch heute das Alterthum wieder zu erwecken, wenn man — es gilt das nicht blos von der Malerei, sondern auch von den übrigen bildenden Künsten — das Einzelne mit möglichster Genauigkeit wiedergiebt. Und trotzdem halt man sich sur berechtigt, über Rasael Mengs die Achsel zu zucken. Es war in der That nicht das Schlimmste, wenn er in seiner Pedanterie eine lydische Weise vor sich hin sang, um sich zu einem Marienbilde zu begeistern.

Man kann ohne Üebertreibung behaupten, ein Blick auf die Züge Poufsins genüge, um zu erkennen, dass er mehr Verstandes- als Gemüthsmensch gewesen. Und als ein solcher erweist er sich vorwiegend auch in Ausübung seiner Kunst. War schon bei der Wahl seiner Stoffe in den meisten Fällen der Verstand mehr betheiligt als das Gemüth, so trat derselbe nach getrossener Wahl erst recht in Thätigkeit, wendete den Stoff nach allen Seiten, unterzog ihn eingehender kritischer Betrachtung, suchte ihm die am meisten charakterssiche und sein Wesen am meisten erschöpsende Seite abzugewinnen und gesiel sich darin, denselben gewissermassen psychologisch zu zergliedern. Das Alles aber, weil es dem Künstler vor Allem am Herzen lag, seinen Gedanken möglicht klar und allgemein verständlich zum Ausdruck zu bringen. Und darum vermied er auch mit einer an Aengstlichkeit streisenden Sorgsalt Alles, was die Einheit des Gedankens stören, die Harmonie der Gesamntwirkung beeinträchtigen konnte; darum brachte er in seinen Compositionen keinerlei Nebenhandlung an, verschmählte er es, mit brillanten Nebendingen das Auge zu bestechen und zu blenden.

Dieselbe Gewissenhaftigkeit in Sachen der Kunst legte der Meister an den Tag, indem er sich bemühte, sich über deren Wesen in seiner reslectirenden Weise Rechenschaft zu geben, wie dies u. A. besonders klar aus einem Briese an Chantelou vom 24. Nov. 1647 hervorgeht, wo er eingehend über die musikalischen Weisen der Alten fich ergeht. Auch hat uns Bellori eine Reihe von Betrachtungen des Künstlers über das Wesen der Malerei ausbewahrt, welche das Vorbild guter Meister, die Grenzen der Zeichnung und der Farbe und andere interessante Punkte ins Auge fassen, auf die hier leider nicht näher eingegangen werden kann. Dasselbe gilt von des Künstlers geistvollen Bemerkungen über künstlerisch darstellbare Stoffe, über die Idee der Schönheit, die Composition, den Stil, den Reiz der Farbe u. s. f. Dagegen dürsen wohl ein Paar andere Worte Poussins über die Malerei, die in ihrer lakonischen Kürze mehr sagen, als eine lange Abhandlung, hier Platz finden. In einem Briefe an de Chambray schreibt er: "Après avoir considéré la division que fait le seigneur François Junius des parties de ce bel art, j'ay osé mettre icy brièvement ce que j'en ay appris. Il est nécessaire premièrement de savoir ce que c'est que sorte d'imitation, et de la définir.

Definition. C'est (la peinture) une imitation faite avec lignes et couleurs en quelque superficie, de tout ce qui se voit sous le soleil. Sa fin est la delectation.

Principes que tout homme capable de raison peut apprendre. Il ne

se donne point de visible sans lumière, sans forme, sans couleur, sans distance, sans instrument.

Choses qui ne l'apprennent point et qui sont parties essentielles à la peinture. Premièrement, pour ce qui est de la matière, elle doit être noble, qui n'ait reçu aucune qualité de l'ouvrier, et pour donner lieu au peintre de montrer son industrie, il saut la rendre capable de recevoir la plus excellente sorme. Il saut commencer par la disposition, puis par l'ornement, le décor, la beauté, la grace, la vivacité, le costume, la vraisemblance et le jugement par tout. Ces dernières parties sont du peintre et ne se peuvent enseigner; c'est le rameau d'or de Virgile, que nul ne peut trouver ni cueillir, s'il n'a été conduit par le destin. Ces neut parties contiennent plusieurs choses dignes d'être écrites par de bonnes et savantes mains."

Wir haben in Vorstehendem Poussin vorwiegend als Verstandesmenschen kennen gelernt, in seinen Werken aber sehen wir ihn auch als einen Mann von tiesem Gesühl und lebendigster Vorstellungskraft und würden weit sehlen wenn wir glaubten, er habe auf diese wenig Gewicht gelegt. Gerade weil er die Bedeutung derselben für den Künstler und die Kunst in ihrem vollen Umsange erkannte, lag ihm so viel daran ihren Flug den Gesetzen des Verstandes gemäß zu regeln. Und wenn er es als letztes Ziel der Malerei bezeichnet, den Mersschen zu ersteuen und zu ergötzen, so ist das der Aussluss seines wohlwollenden Herzens, wobei er allerdings nur das Erhabene und Bedeutende überhaupt sür geeignet hält, eines Menschen Herze wirklich zu ersteuen. Uebrigens gab es wohl nur wenige Künstler, denen wie Poussin das Glück beschieden war, ausschließlich nur solche Gegenstände darstellen zu können, welche ihrem innersten Wesen zusagten. Seine lebhaste Phantasie machte es ihm dabei möglich, die ganze Situation mit einem Blicke zu überschauen; sein scharfer Verstand sagte ihm, wo der hüpsende Punkt liege und was charakteristisch und nothwendig, was nebensächlich und deshalb übersfüssig.

In der Composition legte er den höchsten Werth auf die Einheit des Gedankens, die in bedeutsamer und gefälliger Weise zum Ausdruck gelangen nusste, dann auf eine glückliche Vertheilung der Gruppen und schönen Flus der Linien. Darin war ihm von allen Meistern hauptschlich der große Urbinate Muster und Vorbild. Vor jenem sinden sich nur vereinzelte Anläuse nach dieser Seite hin, und in den meisten Werken der sogen. prärataelischen Meister vermisst man den Ausdruck innerer Beziehungen zwischen Haupt- und Nebensiguren nicht selten in einer Weise, welche uns den Genuss wesentlich verkümmert. Poussin hatte während seines ersten Ausenthalts in Paris bei Courtois die Werke Rasaels aus den Stichen Marc Antons kennen gelernt und sich von dessen Compositionsweise angeeignet, was seinem eigenen Wesen entsprach, und wenn er ihm auch an Reichthum der Ersindung nicht gleich kommt, so erreicht er ihn wenigstens in manchen Fällen an Tiese der Gedanken, wobei sich freilich mitunter eine gewisse Absiehtlichkeit bemerkbar macht.

Auch im Ausdruck der Leidenschaften und anderer Gemüthsbewegungen folgte er Rasael und der Antike, deren Unübertresslichkeit er bei mehr als einer Gelegenheit bescheiden anerkannte.

Großen Werth legte der allzeit reflectirende Künstler auf die Massverhältnisse und in Folge dessen auch auf die der Figuren seiner Bilder. Es war in der Natur der monumentalen Plastik wie Malerei gelegen, dass sie sich auch nach dieser Seite der Architektur anlchmiegten, in der sie ihren Stützpunkt sanden. Die nothwendige Folge davon war, dass sie ihre Masse ins Colossale steigerten oder aber unter Umftänden weit unter die Natur herabdrückten. Es mag in dieser Beziehung beispielsweise nur an Michelangelo's Compositionen in der Sixtian und an Rasaels Wandgemälde in der Camera della Segnatura erinnert wer-



Heroifche Landschaft, Gemälde von Nicolas Poussin.

den. Dort sehen wir Figuren von zehn bis zu zwanzig, hier von kaum sunt Fuss. Hier nun ging Poussin von dem Erfahrungssatze aus, das Gemäldegalerien dem Beschauer gewöhnlich einen Abstand von vierundzwanzig bis dreisigs Fuss von den Bildern gestatten, und gelangte dann zu dem Schlusse, dass es nicht räthlich sei, einem Bilde mehr als zwölf Fuss Länge oder Höhe zu geben; ein Satz, welchen er denn auch in den meisten Fällen praktisch verwerthete, und

wodurch er, da er feine Figuren den Massen der Leinwand anpasste, zugleich den Eindruck höchster Naturwahrheit erzielte.

Wie angelegentlich Pouffin fich bereits in Frankreich und später in Rom mit dem Studium der Anatomie beschäftigte, ist schon erwähnt, und es war nichts natürlicher, als das das Ergebnis davon in seinen Werken überzeugend zu Tage trat. Auch in der Zeichnung strebe er nach höchster Naturwahrheit. Eine ganz befondere Vorliebe zeigt er aber für die Gestalten von Kindern und Frauen, denen er einen weit über das Gewöhnliche hinausgehenden Zauber von Annuth und Grazie zu verleihen wußte. Damit hängt es wohl auch, theilweise wenigstens, zusammen, dass er so gern antike und mythologische Stoffe behandelte; denn diese gestatteten ihm der Schönheit der menschlichen Gestalt im Allgemeinen und der Frauen und Kinder im Besonderen Rechnung zu tragen. Wie hohen Werth der Künstler auch auf schönen Faltenwurf der Gewänder legen mochte, sie verhüllten doch immer die noch weit schöneren Formen des menschlichen Körpers, und er beseitigte sie deshalb, wo es die Natur des Gegenstandes nur irgend erlaubte. Nirgends aber ist es seine Absicht, die Sinne zu reizen; wo er das Nackte zur Anschauung bringt, geschieht es ohne Nebengedanken und ausschließlich um seiner Schönheit willen, so dass man sagen kann, es gibt kaum einen anderen Künftler, der das Nackte so keusch behandelt wie er. Und was insbesondere seine Frauengestalten anlangt, so zeigen sie die höchste Eleganz und Grazie bei aller Fülle und Weichheit des Fleisches, und sind sie bekleidet, so erkennt man die Wirkung jeder Form im Fall und Wurf der Gewänder. Freilich erreicht er darin sein großes Vorbild, Rafael, nicht, thut vielmehr des Guten zu viel und entbehrt der unvergleichlichen Eleganz, welche den Faltenwurf Rafael's charakterifirt, und der fich unter den Künstlern der neuesten Zeit nur Moriz von Schwind nähert: aber man kann ihm doch Ernft, Größe, Adel und Vornehmheit, in einzelnen Fällen auch eine gewisse Grazie nicht absprechen. Für uns allerdings ist seine Art der Drappirung, weil hundert- und tausendmal nachgeahmt, etwas Banales geworden, aber wir dürfen darüber nicht vergeffen, dass sie eben doch das Ergebniss des fleissigsten Studiums der Antike ist. Und auch darin war ihm die Antike Vorbild, dass er seinen Personen, wo es darauf ankam, Kraft und Energie des Körpers und Geistes zur Darstellung zu bringen, eine gewisse Gedrungenheit gab; andrerseits aber zeigen seine jugendlichen mythologischen Gestalten, feine Götter und Halbgötter, dass ihm die Grazie vorschwebte, mit der die Kunst des klassischen Alterthums dieselben ausstattete,

Es war die hohe Meinung, welche Pouffin von der Kunft hatte, die ihn hinderte ein bedeutender Colorift zu werden: er fah im Colorit etwas Untergeordnetes, das in unberechtigter Weife die Aufmerkfamkeit des Beschauers von der Hauptsache ablenke. Während seines ersten Ausenthaltes in Rom studirte er die Werke Tizian's und zwar, wie sein Bild Jupiter versührt unter der Gestalt Dianens die Nymphe Kalistoa zeigt, mit dem besten Ersolge, dann aber wendete er sich prinzipiell von der coloristischen Richtung ab. Doch ist es in unseren Tagen kaum mehr möglich seine Farbe richtig zu würdigen, nachdem seine Bilder durch das Durchwachsen der rothen Untermalung mehr oder minder stark gelitten haben. Was uns von Urtheilen seiner Zeitgenossen hierüber bekannt geworden, lautet nichts weniger als ungünstig.

Poulsin hat in seinem ganzen langen Leben nur drei Porträts gemalt: sein

eigenes einmal für seinen Freund Chantelou, dann für einen gewissen Pointel und serner das Bildnis des ihm persönlich befreundeten Cardinals Rospigsios. Bei dieser Gelegenheit mag erwähnt sein, dass Poussin unter allen damals in Rom lebenden Künstlern nur Nicolas Mignard als Meister in diesem Fache gelten liefs.

Unter den Werken des Künstlers, zu denen er seinen Stoff der heiligen Geschichte entnahm, und deren Anzahl die weitaus bedeutendste ist, besinden sich viele, die ihm allein schon einen der ersten Plätze in der Geschichte der Kunst sichern würden. Und dabei ist es in hohem Grade interessant zu sehen, wie tief Pouffin in den Geist des Judenthums so gut wie des Christenthums eingedrungen, wie er den einen und den anderen in der überzeugendsten Weise, im Größten wie im Kleinsten zur Anschauung zu bringen weiß. Sein Gott Vater ist Zoll für Zoll der strenge, unerbittliche und eifersüchtige Jehovah der Juden, der das Unrecht bis ins zehnte Glied des Sünders strast und Auge um Auge, Zahn um Zahn verlangt. Um die Schläfe seines Moses, der Wasser aus dem Felfen schlägt und mit einem Winke seines Stabes die Wellen des rothen Meeres über Pharao und feinem Heer zusammenschlagen lässt, weht es wie der Ruhm eines urgewaltigen Volksführers; feine Rebekka am Brunnen ist ein Gebilde von wundersamer Tiefe der Empfindung und von national typischer Wahrheit und Schönheit, wie sie nur in der Seele eines Künstlers auftauchen konnte, der für das Charakteristische der nationalen Elemente wie der einzelnen Kulturperioden ein so offenes und zugleich so trefflich geschultes Auge besass. wie unendlich erhaben tritt uns hinwiederum Pouffin's Christus in den verschiedenen Situationen seines segensreichen Lebens entgegen: hier auf der Eselin in Jerusalem einziehend, dort zur Ehebrecherin Worte himmlischer Milde und Vergebung sprechend, und wieder beim Abendmahle in Mitten seiner Schüler! Mischung von göttlicher Hoheit und menschlicher Demuth im Christus seiner Passionsbilder; welche hingebende Menschenfreundlichkeit im Christus mit der Samariterin am Brunnen und in dem, der die Blinden sehend macht, und welcher hohe imponirende Ernst in dem Christus, der Petrus die Schlüssel reicht!

Unter den wenig zahlreichen Werken profangeschichtlichen Inhalts nehmen der *Raub der Sabinerinnen«, der »sterbende Germanicus«, die »Sinftuth«, der »Diogenos«, «Coriolan«, »Theseus, seine Abstammung entdeckend«, die »Pest unter den Philistern« und »Romulus und Remus von Hirten gefunden« die hervorragendsten Stellen ein; in keinem von allen diesen Werken aber zeigt sich ein so tieses Eingehen in den Geist des klassischen Alterthums wie in dem *Testament des Eudamidas«, während ihm die »Einnahme von Jerusalem« Gelegenheit gab, aufserdem auch noch seine weitgehenden anderweitigen Kenntnisse der Archäologie zu verwerthen.

Nächst den Stoffen aus dem neuen Testament waren es namentlich jene aus der Mythologie, welche besondere Anziehungskraft aus Pouffin ausübten. Seine ersten Bilder gehören ausschliefslich dieser Gedankenwelt an, und seine Vorliebe für dieselbe muste in Italien, wo er sich von den unsterblichen Werken des Alterthums umgeben sah, nothwendig neue Nahrung sinden. Dazu kam noch, dass die größten Meister der wiedererstandenen Kunst, Rasael an der Spitze, den elassischen Sagen Gestalt gegeben hatten, dass die gesammte Bildung jener Zeit in der des Alterthums wurzelte, so dass Niemand Anstos daran nahm, wenn selbst die Fürsten der Kirche ihre Paläste mit Gemälden schmückten, welche Bacchana-

lien und Liebesabenteuer von Göttern und Göttinnen, Faunen und Nymphen darflellten. Heut ist man sreilich, wenn auch nicht keuscher, so doch prüder geworden. Uebrigens überschritt Poussin in diesen Dingen nie die Grenzen des in
seiner Zeit Zulässigen, und dieser Massstab allein ist es, der an seine derartigen
Compositionen, insbesondere an sein Bild »Mars und Venus« so wie an seine
Bacchanalien angelegt werden dars.

Andrerseits entwickelt Poussin gerade in diesen mythologischen Compositionen eine Anmuth und Grazie, wie sie bei seinem so ernst und streng angelegten Wesen kaum erwartet werden darf. Als Beispiele mögen hier nur sein »Triumph der Flora«, der des Neptun und die »Geburt des Bacchus« genannt werden, an welche sich zahlreiche kleinere Werke, wie das eben angeführte »Mars und Venus«, »die Nymphen im Bade«, »Apollon und Daphne«, »Venus und Adonis«, »Mars und Rhea Sylvia« u. a. würdig reihen. Namentlich diese und ähnliche Compositionen waren es, welche dem Künstler Gelegenheit gaben eine Menge jener reizenden Kindergestalten zu bringen, in denen er nur von wenigen Andern erreicht, von Keinem aber übertroffen wird, und welche nicht selten den wenigstens nach heutigen Begriffen einigermaßen an's gewagte streifenden Charakter seiner Liebesscenen mildern. Von seinen ernsteren Compositionen dieser Art stehen wohl der »Parnass« mit seinem überraschenden Reichthum an geistvollen Einzelheiten und seiner Fülle von echter Poesie, sowie seine »Arkadischen Schäfer« obenan: Alles athmet heilige Ruhe; die edle Einfachheit in den Zügen der Männer, deren einer fich an dem Grabmal auf's Knie niedergelassen hat, bemüht die verwitterte Inschrift zu entziffern, und die Eleganz und der Adel der jungen Frau, die sich mit leichter und anmuthiger Bewegung auf ihren Gatten stützt, vereinigen sich mit den ebenso ungesuchten als großen Linien der landschaftlichen Umgebung zu einem durch und durch poetischen Ganzen, das in den Worten der Inschrift "Auch ich war in Arkadien" seinen nicht misszuverstehenden Ausdruck der Resignation findet.

Pouffin's Zeit liebte die Allegorie, und es konnte nicht fehlen, dass der Künstler mit seiner Neigung zu philosophischen Meditationen diesem Zuge der Zeit solgte. Doch lag es ebenso in seiner natürlichen Anlage, dass er weniger Lust daran fand, die Allegorie als ein Selbständiges zu cultiviren als sich derselben vielmehr zur Darlegung des Grundgedankens größerer Compositionen zu bedienen. Sie ist ihm nur in seltenen Fällen Zweck, meist Mittel zum Zwecke. Dahin gehört namentlich die gesitvolle Composition "das Bild des menschlichen Lebens", in welchem schöne Frauen nach dem Ton einer von einem Greise (Kronos, die Zeit) geschlagenen Leier tanzen, während der Sonnenwagen am Himmel die Horen mit sich fortreist und zahlreiche andere Anspielungen auf die Flüchtigkeit und Unausshaltsanskeit der Zeit und auf die Vergänglichkeit des Lebens den Gedanken noch weiter entwickeln.

Auch die Geschichte des Herakles gab dem Künstler Gelegenheit seinen Gedanken über das Leben mit den Mitteln seiner Kunst tiessinnigen Ausdruck zu geben.

In seinen letzten Lebensjahren pflegte Poussin fast ausschließlich nur noch die Landschaftsmalerei: hing er doch bis zum letzten Athemzuge an der Natur, die in seiner Umgebung ihre höchsten Reize entsaltete. Er war es, der den heroschen Stil der Landschaft schuf, den Claude Lorrain seinerseits wieder durch das neue Element der «Stimmung« milderte. Es ist schon oben der Einflus angedeutet

worden, den die großsartige Umgebung der ewigen Stadt auf die Naturanschauung Poussin's hatte, und dass sie ihm zum hauptsächlichsten Vorbild wurde. Das gilt nicht nur von dem landschaftlichen Theile seiner historischen und mythologischen Bilder, sondern auch insbesondere von seinen eigentlichen Landschaften, deren Zahl freilich weniger bedeutend ist als man bei ihrem hohen Werthe wünschen mochte. Erreicht er auch seinen Zeitgenossen Claude Lorrain nicht an Transparen der Farbe, an einschmeichelnder Klarheit und Wahrheit der Licht- und Lustessect, so steht er ihm an harmonischen Gedammtwirkung zum Mindesten gleich, und übertrifft ihn unbestreitbar an innerer Größe der Conception. Und doch war die Landschaftsmalerei nicht sein eigentliches Gebiet.

Was feine Technik anbelangt, fo wechselt sie in seinen verschiedenen Lebensabschnitten weit weniger als bei vielen anderen Künstlern bennerbkar ist. Sieht man
in dieser Beziehung von den Folgen ab, welche sein oben erwähntes Verlassen
der coloristischen Richtung nach sich ziehen musste, so gelangt man schließlich
wohl zur Annahme, dass von eigentlicher Manier bei ihm gar keine Rede sein
kann, sondern nur von der Verwerthung einer Summe nach und nach angeeigneter technischer Erfahrungen.

Eine eigentliche Schule hielt Poussin übrigens nicht; der tägliche, lebhafte Verkehr mit einer Anzahl von jungen Leuten musste dem Wesen eines Mannes widerfreben, der von Natur aus zu contemplativer Lebensweise neigte und deshalb die
Einsamkeit suchte. Dazu kam in seinen späteren Lebensjahren eine Kränklichkeit, die ihn der Welt noch mehr eutsremdete. So erklärt es sich, dass der geseierte
Künstler nur zwei Schüler im strengen Sinne des Wortes hinterließ, näntlich seine
Schwäger, den Kupserstecher Jean Dughet und den Landschaftsmaler Gaspard
Dughet, le Guaspre, noch öfter aber Gaspard Poussin genannt, da er aus Pietät
für seinen Schwäger dessen Familiennamen angenommen.

Jean Dughet hatte erkannt, daß seine Begabung für die Malerei nicht ausreiche, griff deshalb zur Radirnadel und zum Grabstichel, und stach, unter Poussin's Leitung gebildet, seines Meisters »Sieben Sakramente« die »Geburt des Bacchus« und die »Himmelsahrt Mariä.« Gaspard dagegen schwang sich zu einem der berühntesten Landschaftsmaler aller Zeiten empor, indem er gleich seinem Lehrer nach bedeutsamer Auffassung der Natur in ihrer edelsten und großartigsten Erscheinung strebte, und sich namentlich eine seltene Meisterschaft in der Darstellung wild empörter Naturkräste aneignete. Doch verstand er es auch tressich den Natur in ihrer Ruhe darzustellen, und es liegt dann über solchen Bildern eine tief ernste, ost selbst tief melancholische Stimmung schöner und wohlthuender, nicht selten erhabenster Art.

Aber trotz seiner im Allgemeinen höchst eingezogenen Lebensweise konnte es sich Poussin doch nicht verlagen, mit Männern wie Charles Lebrun, Pierre Letellier, Jean Baptiste de Champagne und Antoine Bonzonnet, der sich später nach seinem Oheim Jacques Stella nannte, intim zu verkehren, ja Antoine Bonzonnet sogar in sein Haus aufzunehmen. Und das mag auch dazu Anlass gegeben haben, dass Einige Poussin als das Haupt der französischen Schule in Rom betrachten, was freilich nur in dem Sinne zugegeben werden dürfte, dass Poussin, der seiner ganzen künstlerischen Entwickelung nach der römischen Schule angehört, doch seine nationale Eigenart nicht ausgab und durch sie der gesitige Mittelpunkt seiner in Rom sich der Kunst widmenden Landsleute ward.



Charles Lebrun.

Geb. 1619, † 1690.

Lebrun's Vater stammte nach Dezallier aus einer angesehenen schottischen Familie, die freilich ziemlich heruntergekommen sein musste, denn er trieb das Geschäft eines Bildhauers, ohne es darin weiter als bis zur Mittelmässigkeit zu bringen. Die Mutter scheint der im Jahre 1619 geborene Charles schon früh verloren zu haben, denn der Vater pflegte ihn mit sich zu nehmen, wenn er außerhalb des Hauses beschäftigt war. Während jener nun arbeitete, unterhielt sich der Knabe nach feiner Weife, indem er nachzeichnete, was ihm von Kunftgegenständen zu Gesicht kam. Der Sage nach foll er schon als dreijahriges Kind mit aus dem Kamin genommener Kohle die Wände bekritzelt haben. Das jedenfalls sehr früh sich zeigende Talent fand einen theilnehmenden Gönner an einem der Auftraggeber des alten Lebrun, dem Kanzler Séguier, der sich von Zeit zu Zeit Arbeiten des Knaben vorlegen liefs und ihn zum Zwecke weiterer Ausbildung unterstützte. Charles machte so überraschende Fortschritte, dass der Kanzler ihn an Vouet, der damals auf der Höhe seines Ruhmes stand und eben im Hôtel Séguier eine Anzahl von Wandgemalden aussührte, empfahl. Auch dieser ward von der vielversprechenden Begabung überrascht und nahm den Knaben, der damals wenig über zwölf Jahre alt gewesen zu sein scheint, gern unter seine Schüler auf; genau läßt fich der Zeitpunkt, wann dies geschah, leider nicht mehr bestimmen, da aber de Piles erzählt, Lebrun habe schon als sunfzehnjahriger Knabe das Porträt seines Großvaters und einen die Rosse des Diomedes raubenden Herkules gemalt, welche Aussehnen erregten, so haben wir wenigstens einigen Anhalt. Und de Piles bemerkt hinzu: Il n'amusa point le public par des commencements louables, qui fissent seulement présumer ce qu'il devait être un jour. Il sit comme le figuier qui, au contraire des autres arbres, commence par produire des fruits, sans les saires précéder des steurs qui en sont les espérances.

Fontainebleau hatte in jenen Tagen für die französlichen Künftler eine Bedeutung, welche an die von Rom saft hinanreichte, und wieder war es Séguier, der es dem jungen Künftler möglich machte dorthin zu gehen. Lebrun nützte die Zeit seines Ausenthaltes in Fontainebleau durch fleissiges Copiren alter Meisterwerke tüchtig aus. Damals entsand u. A. die jetzt in der Galerie des Louvre besindliche Copie der h. Familie nach Rasael, welche durch den trefslichen Stich Edelinck's in weitesten Kreisen bekannt wurde. Für die sernere Entwickelung seines Schützlings sorgend, bewilligte ihm Séguier darauf ein Stipendium zur Reisenach Rom, wohin er bereits 1642, und nicht wie Dezallier sagt erst 1643, abging, da er in letzterem Falle nicht, wie das wirklich geschah, auf der Durchreise durch Lyon mit Nicolas Poussin hätte zusammen tressen, der in diesem Jahre von Paris nach Rom zurückkehrte. Diese Begegnung war für Lebrun von den günstigsten Folgen. Poussin theilte nicht nur willig dem Jüngeren von seinen reichen Ersahrungen und Kenntnissen mit, sondern er schenkte ihm auch aufrichtige Freundschaft, die nur mit seinem Tode endete.

So konnte Lebrun seine römischen Studien unter der Leitung des älteren und erfahrenen Künftlers beginnen. Alles fesselte seine Aufmerksamkeit: nicht blos das engere Gebiet seiner Kunst, Sitten und Gebräuche der verschiedensten Völker, plastische Werke aller Art und aller Zeiten, und überall stand ihm Poussin mit Rath und That zur Seite. Desportes entwirst in seinen »Vies des premiers peintres du roi« ein anziehendes Bild vom Verkehr der beiden Freunde, und bemerkt in Hinficht auf Lebrun: il s'attachait fur l'avis du Pouffin à bien observer dans les monuments de l'antiquité les différents usages et les habillements des anciens, leurs exercices de paix et de guerre, leurs spectacles, leurs combats, leurs triomphes, fans oublier feurs édifices et les règles de leur architecture. Enfin, il étudiait d'après le Poussin lui-même, et il fit des morceaux qui, dans une exposition publique, surent attribués à ce sameux peintre, par exemple le tableau d'Horatius Coclès, celui de Mutius Scaevola et un crucifix destiné au grand-maitre de Malta. Il en envoya aussi plusieurs au chancelier (Séguier) pour lui montrer en même temps et sa reconnaissance et l'usage qu'il faisait de ses bienfaits.

Lebrun fuchte sich eben zum Historienmaler nicht blos künstlerisch, sondern auch wissenschaftlich zu bilden. Ja, ein neuerlich in der Pariser Bibliothek ausgefundener und in den Archives de Part français verössentlichter Brief des Künstlers an seinen Gönner, den Kanzler Séguier, womit er diesem eine Anzahl nach der Antike gezeichneter Studien übersandte, lässt an sich und im Zusammenhalte mit diesen Studien selbst der Vermuthung Raum geben, dass der Künstler die archäologische Bedeutung der Meisterwerke antiker Plastik tieser erfasste als deren ideale Schönheit. Allerdings zeichnete er die berühmtessen Antiken der römischen Museen, aber es lässt sich nicht verkennen, dass er sich zum Mindesten ebens für

das reiche culturhistorische Material interessirte, ja begeisterte, das ihm dort geboten ward. Dasür spricht die außerordentliche Menge von Wassen, Geräthen und Costumen, die er mit seltenem Verständniss zeichnete.

Sechs Jahre verlebte er in Rom; dann kehrte er, reich an Erfahrungen, mit vollen Mappen und auch feines eigenen Werthes vollbewufst, in die Heimath zurück.

Von all den tüchtigen Kunflern, welche Rom damals beherbergte, stellte er wohl nur Wenige neben, Keinen über sich, den einzigen Nicolas Poussin ausgenommen. In Paris sand er Eustache Lesueur als den geseiertsten Maler: dieser, nur um zwei Jahre älter als Lebrun, hatte sich gleichsalls in Vouet's Schule, dann aber namentlich an Rafael's Werken nach den Stichen des Marc Anton gebildet, und seinen Ruhm durch den zweiundzwanzig Gemälde umsaffenden Bildercyclus sir das Karthausserkloser in Paris, in denen er die Hauptscenen aus dem Leben des h. Bruno. dargestellt, begründet. Trotz seiner Vorliebe für Rasael hatte er sich gleichwohl seine Eigenartigkeit unverkümmert zu bewahren gewust, und zwar nicht blos in Aeusserlichkeiten, sondern auch im allgemeinen Charakter der Composition.

Kaum in Paris eingetroffen, brachte Lebrun eine Anzahl von Bildern zur Ausstellung, darunter einen Kreuzestod des h. Andreas, der für Notre Dame erworben ward, einen Mofes, der Waffer aus dem Felfen schlägt, und die Skizze der ehernen Schlange, die er später (1650) für das Resectorium im Kloster der Barfüßer Mönche ausführte, so wie mehrere Bilder für Séguier. Sie scheinen ihrer Mehrzahl nach, wenn nicht in Rom gemalt, so doch vorbereitet gewesen zu sein; wenigstens ift es in hohem Grade wahrscheinlich, dass Lebrun diese Ausstellung als vorbereitenden Schritt zu einer Unternehmung benützte, welche er mit Hilfe feines Gönners noch im Jahre feiner Ankunft in's Werk fetzte. Es war das die Gründung einer Akademie der Malerei, an der wie an der bekannten Akademie von San Luca zwölf Maler und Bildhauer, deren Anzahl später noch vermehrt wurde, Act stellten und im Zeichnen nach der Natur Anleitung gaben. Außer Pierre Mignard, der seinerseits an der Spitze der Parifer Filiale der Akademie von San Luca stand, befanden sich so ziemlich die bedeutendsten damaligen französischen Künstler, auch Lesueur, unter den Mitgliedern der Anstalt. Lebrun, der unter allen unbestritten den ersten Platz einnahm, erwirkte im Jahre 1649 die königliche Genehmigung dieser Akademie. Durch das Loos berufen, eröffnete er am 7. Mai 1667 die Reihe der von ihm angeregten Unterrichtsstunden an der Akademic, und überwies ihr gleichzeitig eine reichhaltige Sammlung von Zeichnungen nach Arbeiten berühmter alter Meister und mehrere werthvolle plastische Werke. Von diesem Tage an datirt der bestimmende Einflus des Künstlers auf die Anstalt, die bald zur ausschließenden Herrschaft ward.

Sein Ehrgeiz fand bald neue Nahrung. Der Präfident Lambert de Thorigny beauftragte ihn und gleichseitig Lefueur fein noch heut stehendes Hötel mit Bildern zu schmücken. Lebrun malte die Geschichte des Herkules, Lesueur die des Amor. Kurze Zeit nach Vollendung dieser Arbeiten im Mai 1655, starb Lesueur. Sein Nebenbuhler hatte keine Gelegenheit unbenutzt gelassen, ihn zu kränken. Als sie im Hötel Lambert arbeiteten, kam der päpstliche Nuntius dahin, um sich die Bilder anzusehen. Lebrun machte die Honneurs und verdoppelte, als sie zu den Arbeiten Lesueur's kamen, seine Schritte, bis ihn der Nuntius mit den Worten aushielt: Ah, welch' schöne Bilder! Man weis serner, das manches



Die Alexanderschlacht (Bruchflück). Gemalde von Charles Lebrun.

der Gemalde Lefueur's in der Karthause von neidischer Hand beschädigt ward, so daß man sich schließlich genötligt sah, sie durch verschließbare Läden zu schutzen. Nach Lesueur's Tode aber schlien Lebrun seine künstlerische Thatigkeit nur noch steigern zu wollen.

Fouquet, der Oberintendant der Finanzen, liefs fein Schlofs Vaux-le-Vicomte von ihm mit allegorifchen Wandgemälden schmücken und gab ihm außer dem reichen Honorar noch eine Jahrespension von zwölstausend Thalern. Während der Kunstler im Schlosse arbeitete, wurde er Mazarin vorgestellt, der ihn Angesichts seines Cartons zum Triumphe des Constantin aussorderte, auch noch die Constantins-Schlacht zu malen. Fouquet nahm diesen Gedanken auf und bestellte das Bild bei dem Kunstler, der sich lange weigerte mit Rafael in die Schranken zu treten, ob aus Ueberzeugung oder nur zum Schein mag dahingestellt bleiben. Doch kam nur der Carton zur Aussuhrung, da Fouquet inzwischen insolge des bekannten Gartenseshes, welches er dem König und der Lavallière in Vaux-le-Vicomte gab, für dessen Arrangement Lebrun mit Molière, Torelly, Lutry und Benserade gewirkt, gestürzt wurde.

Zwifchen die monumentalen Arbeiten im Hötel Lantbert und jene in Schloße Vaux-le-Vicomte fallen zahlreiche andere Werke, fo der Märtyrertod des h. Stefan fur die Parifer Goldfehmiedezunft, bekannt durch den Stich von Gérard Audran; eine Darftellung im Tempel für den Kanzler Séguier; die von Edelinck so meisterhaft gestochene, unter dem Namen »Benedicites bekannte h. Familie für St. Paul; der h. Jacobus Major für St. Germain-l'Auxerrois; der die Offenbarung schreibende h. Johannes für die Klosterkirche in Beauvais; die Krönung Christi mit Rosen für die Karmeliterkirche in der Straße Saint Jacques nach einem Traume der Konigin Anna von Oesterreich; eine h. Magdalena bei dem l'harisaer, für dieselbe Kirche und gleichfalls im Austrage der Königin ausgeführt, ein bethlehemitischer Kindermord für einen gewissen Dumetz u. A.

Fouquet's Nachfolger Colbert schätzte Lebrun nicht weniger hoch als jener: ihn hatte der Künstler seine Ernennung zum ersten Maler des Königs und (1662) seine Erhebung in den Adelsstand zu verdanken. Auch der Gunst des Königs durste er sich im höchsten Grade ersreuen. Er wurde nach Fontainebleau berusen, um dort unter den Augen Ludwig's eines seiner bedeutendsten Werke, die Familie des Darius zu malen, zu welchem Zwecke ihm neben den königlichen Gemächern ein Atelier eingerichtet wurde.

Ludwig brachte Tag für Tag ein Paar Stunden bei ihm zu. Das genügte, um den Künftler zum Gegenstande der Schmeicheleien aller Höslinge zu machen; und er selber war zu sehr Hosmann, als dass er sich die Gelegenheit hätte entgehen lassen, in seinem Alexander auf Ludwig anzuspielen. Die Anspielung aber blieb nicht unverstanden, das bewies ihm die Gunst des Königs, der ihm außer den bereits erwähnten Auszeichnungen einen Jahresgehalt von 12,000 Livres bewilligte, ihm den Orden vom h. Michael und ein höchst schmeichelhastes Wappen verlich, ihm sein in Brillanten gefastes Porträt schenkte, ihn serner zum Vorstand seiner Gemälde-, Handzeichnungen- und Kupserstich-Sammlung, zum Director der Gobelinnanusactur ernannte und versügte, dass alle auf die bildende Kunst bezüglichen Arbeiten seiner Leitung unterstellt würden. — Edelinck hat den »Darius« meisterhaft gestochen, und durch seinen geisfreichen Stichel die koloristischen Schwachen des Originals verdeckt.

Von dieser Zeit an entwickelte Lebrun eine geradezu unerhörte Thätigkeit. Während er selber eine Reihe mehr oder minder umfangreicher Bilder aussihrte, inspirirte er noch Noël Coypel und Nicolas Loir zu ihren Gemälden in den Tuilerien, zeichnete die Entwürfe zu den Werken, mit denen die Bildhauer Balthasar und Gaspard de Marsy die königlichen Schlösser und Gärten schmückten, modellirte eigenhändig in Thon und Wachs und drückte Allem und Jedem, was im Gebiete der Kunst geschaften wurde, seinen Stempel auf. Während er durch seine Compositionen Stecher ersten Ranges, wie die Audrans, de Poilly, Sébastien Leelere, Edelinck und Picart beschäftigte, griff er selber zum Stichel und stach in der Manier G. Audran's eine Anzahl Platten ebenso effect als geistvoll. Und neben allem diesem sand er noch Musse, gelegentlich sür Feste, wie die zur Feier der Vermählung des Königs veranstalteten, Triumphbögen und andere Decorationen und sür Zwecke der Stadtverschönerung monumentale Brunnen zu entwersen; ganz zu schweigen von den hundert und hundert Zeichnungen zu Gobelins, Möbeln, Mosaiken, Girandolen und Stickereien.

Auf Lebrun's Anregung hin wurden die Fonds der Akademie um ein Bedeutendes erhöht und deren Satzungen in zweckmäßigster Weise umgearbeitet; auf Grund einer von ihm ausgearbeiteten Denkchrist wurde serner im Jahre 1666 zu Rom eine sranzösische Akademie gegründet und an ihre Spitze ein Director gestellt, der darüber zu wachen hatte, das sich die vom König nach Rom geschickten jungen Leute sür seinen Dienst in Sachen der Malerei, Plastik und Architektur entsprechend ausbildeten.

Die kunftwissenschaftlichen Vorträge an der Akademie, an denen sich Lebrun, Philippe de Champagne, Sebastien Bourdon, Nicolas Mignard, van Obstal und Nocret lebhaft betheiligten, sührten Lebrun auf das Gebiet der Literatur hinüber, sreilich nicht gerade zu seinem Ruhm. Als er eines Tages über die Art und Weise die verschiedenen Leidenschaften künstlerisch auszudrücken, gelesen, beauftragte ihn Colbert, seine Gedanken in einem Buche niederzulegen, zu dem Bernard Picard die Illustrationen stach. Auch über die Achnlichkeit zwischen Menschenund Thierphysiognomien schrieb er, aber das Manuscript ging verloren, und nur die Hauptzüge desselben sind uns durch Nivelon, einen seiner Schüler, erhalten worden. In dem ersten Werk lieserte er indes den Beweis, dass man ein großer Künstler aber zugleich ein schlechter Philosoph sein könne.

Das einmal mit der Familie des Darius betretene Stoffgebiet behielt der Künstler auch in weiteren Gemälden bei. Die Schlachten am Granicus und bei Arbela und die Niederlage des Inder-Königs Porus am Hydaspes boten ihm ein überreiches Material seine auf die Darstellung des Ernsten, Reichbewegten gerichtete Begabung im hellsten Lichte leuchten zu lassen. Zu gleicher Zeit gaben sie ihm Gelegenheit seine umsassenden archäologischen Kenntnisse zu verwerthen und dem Drange nach realistischer Darstellung, der durch seine Studien der Caracci noch genährt worden, nachzugeben. Wie reich auch die Ausbeute seiner Mappen sein mochte, er begnügte sich nicht damit, dehnte vielmehr seine Studien bis auf die kleinsten Nebensachen aus und ging darin selbst so weit, dass er in Aleppo persische Pferde nach der Natur zeichnen ließ, weil sie anders gezäumt und gesattelt sind als europäische.

In feiner Schlacht am Granicus zeigt er Alexander, der, als einer der Erften über den Fluß gesetzt, mitten im Gewühle wie ein gemeiner Reiter um sein

Leben und den Sieg kämpft. In seiner Schlacht bei Arbela verbindet er das Wunderbare mit dem Realistischen und läst über des jugendlichen Welteroberers Haupte einen Adler schweben. Und am Hydaspes sehen wir, von allen Schrecken der Männer mordenden Schlacht umgeben, während wuthentbrannte Elephanten die Reihen seiner Makedonier durchbrechen, den König hoch zu Ross mit der Ruhe eines Halbgottes seinem vom Gluck verlassen Feinde gegenüber. Die Bilder haben im alten Saale des Staatsrathes zu Paris einen ihrer würdigen Platz und durch Gerard Audran's tressiche Stiche Verbreitung gesunden.

Das Jahr 1672 raubte Lebrun feinen alten Freund und Gönner, den Kanzler und Protektor der Akademie Séguier. Der Künftler erwies ihm die letzte Ehre, indem er zu dessen von der Akademie veranstalteten Todtenseier in der Kirche der Strasse Saint Honoré diese auf das Reichste ausschnückte, wie wir aus Seba-

stien Leclerc's Stich und einem Briefe der Frau von Sévigné wissen.

Es ist nicht möglich, die Werke des fruchtbaren Kunstlers hier auch nur annähernd aufzuzählen; nur ein Theil der bekannteren und zugänglicheren mag deshalb erwähnt sein: Zu Paris sieht man am Hochalter der Kirche der Sorbonne einen Gott Vater von Engeln umgeben; in Notre Dame die bereits erwähnten Martyrien des h. Stefan und des h. Andreas; bei den Karmelitern im Faubourg Saint Jacques die ebenfalls schon erwähnte Magdalena zu den Füßen Christi im Hause des Pharisaers, serner Christus in der Wüste, von Engeln bedient, eine büßende Magdalena und eine h. Genovefa; in Saint Paul das bekannte Benedicite; in der h. Grabkirche ein Votivaltarbild Colbert's, die Auferstehung Christi mit des Donators Porträt; in der Kapuzinerkirche im Faubourg-Saint Jacques eine Darstellung im Tempel, eine Verkündigung und eine Himmelfahrt Mariä; in der Kapelle des Seminars Saint Sulpice ein Deckengemälde, die Himmelfahrt Mariä mit den Kirchenvätern und einer Anzahl von Engeln; ebenda ein Altarbild, das Herabsteigen des h. Geistes; in Saint Germain l'Auxerrois ein h. Jakob; in der Kapelle des Collège de Beauvais den oben angeführten h. Johannes auf Pathmos; in der Kirche der Baarfüßer die gleichfalls schon erwähnte eherne Schlange u. a.

Zu den Hauptwerken Lebrun's in Paris aber müffen ganz befonders feine Deckenbilder in der Apollo-Galerie des alten Louvre gerechnet werden: der Triumph des Neptun und der Thetis, Apollo auf dem Sonnenwagen, die vier Tageszeiten und das Erwachen der Erde. Aufserdem find noch feine in Colbert's Schlosse

Sceaux ausgeführten Fresken befonders hervorzuheben.

Selbstverständlich wurde Lebrun für die Dekoration des neu erbauten Schlosses Versailles herangezogen. Wußte er doch dem hohlen Pathos, das jene Zeit charakterisitet, in einer für den König schmeichelhastesten Weise künstlerischen Ausdruck zu geben, wobei freilich der Künstler mehr gewann als die Kunst. Er verstand es übrigens nicht nur, selbst zu arbeiten, sondern auch, wenn er tüchtiger Kräste zu seiner Unterstützung bedurste, solche mit richtigem Blicke aus der Menge herauszussinden. Er, der damals die ganze französische Kunst beherrschte, hatte eben etwas von einem begabten Regenten. Claude Audran (ein Nesse Gerard Audran's), der Lebrun schon in der Gobelin-Manusactur thätig zur Seite gestanden, Noel Coypel, René Antoine Houasse, Jouvenet, Lasosse, François Verdier u. A. arbeiteten unter seiner energischen Leitung in den weiten Räumen des Schlosses, während er selbst sich die große Galerie, die Salons des Krieges und des Friedens und die Gesandtentreppe vorbehielt.

Für die auf Leinwand in Oel gemalten Deckenbilder der Galerie wählte er die allegorifche Darftellung der Gefchichte des Königs vom Pyrenäen-Frieden (1659) bis zu dem von Nimwegen (1678) in neun großen Bildern und achtzehn kleineren. Von diefen find einige grau in grau gemalt in der Weife von Stein-



reliefs, andere von ovaler Form und zwifchen fingirter Architektur und Felderabschlüßen von vergoldeter Bronce eingesetzt. Neben den vier Eingängen zu den Gemächern des Königs, die mit den eben bezeichneten Salons abschlossen, stellte der Künstler eben so viele offene Galerien dar, über deren Balustraden reiche Teppiche geworsen schienen, und durch welche sich Bewohner der damals bekannten vier Welttheile drängten, sichtlich verblüsst von der Pracht des Schlosses; eine Debme, Kunst und Könstler. No. 181–08. handgreifliche Schmeichelei im Geschmacke der damaligen Zeit. Diese Bilder waren in Fresko ausgesührt und existiren nicht mehr; doch sind noch Stiche nach ihnen vorhanden. Die Gesandtentreppe endlich decorirte er, indem er in einem Deckenfresko die Musen zeigte, wie sie dem Könige huldigen, und die Wände mit meisterhaft gemalten, reichgemusterten Goldtapeten bedeckte, an denen vier große Gemälde van der Meulen's die Belagerung von Valenciennes, Cambrai, Saint-Omer und die Schlacht bei Cassel darstellten. Vierzehn volle Jahre arbeitete Lebrun im Verfäller Schloße.

Damals stand er auf dem Gipfel seines Glückes und seines Ansehens. Zu seinen oben bezeichneten Aemtern war noch das des ersten Präsidenten der königlichen Akademie gekommen; die Akademie von San Luca in Rom hatte ihn allem Herkommen entgegen zu ihrem ersten Vorstand gewählt, und er diese Stelle zwei Jahre nacheinander bekleidet. Die Zwistigkeiten mit der Akademie wegen Charles Errard's, des ersten Directors der französsischen Akademie in Rom, waren in Lebrun zufriedenstellender Weise beigelegt und (sein Einkommen von 50,000 Livres jährlich) erlaubte ihm einen fürstlichen Haushalt zu sühren.

Aber auch er follte erfahren, dass kein Glück der Welt von Dauer.

Colbert's Nachfolger, Louvois, war Colbert und seinen Günstlingen seindselig gesinnt und ergriff deshalb in dem Streite Lebrun's und Pierre Mignard's siehe das Leben Mignard's sür den Letzteren Partei und wurde dabei von den Dannen am Hose unterstutzt. Nur der König bewahrte Lebrun seine unveränderte Gunst. Unter dem Drucke dieser Verhaltnisse aber wagte es der Künstler nur noch religiöse Bilder zu malen, auf welche ihn gerade Naturell und Neigung am wenigsten hinwiesen. Gleichwohl verschafte ihm eines derselben (1685), seine Kreuz-Erhöhung, noch einen unerwarteten Triumph. Es zu sehen, verließ der König mit Ostentation den Ministerrath und forderte seine Nichte, die daran vorübereilen wollte, aus, ihr Lob mit dem seinigen zu vereinen. Und als er bemerkt hatte, man pslege gegen Künstler erst nach ihrem Tode gerecht zu werden, sügte er, gegen Lebrun gewendet, lächelnd bei: Aber beeilen Sie sich nicht zu sterben!

Lebrun starb am 12. Februar 1690 in seiner Dienstwohnung in der Gobelinmanusactur. Seine Ueberreste wurden in einer Kapelle der Kirche Saint Nicolas du Chardonnet bestattet, welche er schon lange angekaust, und für deren Altar er seinen Schutzpatron den h. Carl und an deren Decke er einen Schutzengel gemalt hatte. Seine Wittwe ließ ihm dort ein prächtiges Grabmal errichten.

Unter seinen zahlreichen Schülern finden wir seinen Bruder Gabriel, Claude Audran, François Verdier, Houasse, Vernansal, Lesèvre und Viviani, zwar lauter tüchtig geschulte Künstler aber Keinen ersten Rangs.

Lebrun zeichnete viel mit dem Bleistist und dem Röthel, wobei er die Schatten durch leichte Schraffirung von der Rechten zur Linken anlegte und hie und da Lichter mit weißer Kreide aussetze. Bisweilen untertuschte er auch mit chinesischer Tusche oder Bister und ging dann mit kraftigem Bleistist darüber, um die Wirkung zu erhöhen. Dabei ist sein Strich außerordentlich leicht und zugleich sicher, so das Zeichnungen von seiner Hand nicht leicht mit denen eines anderen Künstlers verwechselt werden können.

Um Lebrun, der an der Grenzscheide zwischen dem siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert ein thatenreiches Leben schloss — thatenreich, denn die Werke

eines Künstlers sind seine Thaten - richtig zu beurtheilen, muß man bis zum Anfange des Jahrhunderts zurückkehren, in welchem er schuf und wirkte.

Die religiöfen Wirren, welche der kirchlichen Reformation folgten, wurden bald auch auf das Gebiet der Politik hinübergetragen und häuften eine bedenkliche Fülle von Zündftoff an, der im zweiten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts explodirte. Die Leidenschaften, die ein dreißigjähriger und strenge genommen doch unentschiedener blutiger Krieg entsesselt und genährt, spiegelten sich in dem, was die Kunst dieser und der nächstsolgenden Zeit hervorbrachte. Sie machten sich in einer Behandlungsweise Lust, welche möglichste Naturwahrheit anstrebte. Zugleich aber trieb die religiöse Begeisterung, welche während der Kämpse den politischen Interessen fast überall hatte weichen müssen, jetzt, wenigstens in den katholisch gebliebenen Ländern, zur Rückkehr in die Zeit vor diesen Kämpsen, und die Künstler fanden sie in dem Studium der großen Meister, welche Italien im 16. Jahrhundert besass.

So entstanden in Italien selber, welches in Sachen der Kunst den Ton angab, die Schulen der Eklektiker und der Naturalisten. Im Grunde kamen beide nicht über die blose Nachahmung hinaus, wobei sich jene allerdings an die Vorbilder großer Meister, diese an die der gemeinen Natur hielten; wobei es natürlich nicht an vielsachen Uebergängen und Verschmelzungen der beiderseitigen Elemente sehlt. Der Bedeutung Lodovico Caracci's sür die neue Kunstrichtung ist schon oben gedacht worden. Noch weiter geht die seines Nessen Kunstrichtung, der eine staunenswerthe Rührigkeit entsaltete und dabei von einer überaus glücklichen Aufsassungsabe unterstützt wurde, die ihn die Natur mit derselben Leichtigkeit unmittelbar in sich aussehmen liess wie die Werke der älteren Meister und die Antike. Eine seiner wichtigsten Arbeiten, die berühmten Fresken im Palazzo Farnese zu Rom, hatte Lebrun sechs Jahre lang vor Augen, und sie mussten bei ihrer hohen in der Zeichnung und Farbenharmonie begründeten Bedeutsamkeit, die selbst durch ihren allzu akademischen Charakter nicht abgeschwächt wird, einen tiesen Eindruck auf den ähnlich angelegten französsischen Künstler machen.

Kurz vor Lebrun hatten seine Zeitgenossen Nicolas Poussin und Eustache Lesueur ihre Studien in Italien begonnen. Jener hatte sich vorzugsweise die Antike, dieser Rafael's von edelstem Schönheitssinne durchdrungene Compositionen zu Vorbildern gewählt, wie das ihrer innersten Naturanlage entsprach. Denn jener war mehr ein Mann des berechnenden Verstandes, dieser des warmen hingebenden Gefühles. So wirkten die Bilder Poussin's mehr durch den Geist, der den Gegenstand nach allen Seiten zu durchdringen und aus seinen inneren Bedingnissen heraus darzustellen bemüht war, die Bilder Lesueur's durch den Ausdruck einer milden und wahrhaft liebenswürdigen Stimmung des Gemüthes, die fich mit keiner hervortretenden Energie der Behandlung paarte, wohl aber mit einem ungekünstelten Adel der Form. Gerade darin lag auch der Grund, warum Lesueur von seiner Umgebung weniger verstanden und geschätzt wurde als sein glücklicherer Rivale Lebrun, der in Anlage und Streben als der vollkommenste Repräsentant seiner Zeit, wie der leichten, charakteristisch verständignüchternen Kunstauffassung derselben erscheint, die ihn zum unumschränkten Herrscher im Reiche der Kunst unter dem prachtliebenden aber innerlich unbedeutenden Ludwig XIV, machte.

Die Nachwelt hat Lebrun richtiger beurtheilen gelernt. Sie ist weit entfernt

zu verkennen, daß er ein bedeutendes an sich höchst achtbares Talent besass; sie verschließet sich aber auch der Einsicht keineswegs, daß er es, dem allgemeinen Zuge seiner Zeit folgend, vielleicht auch vom Ehrgeiz gestachelt, nicht ganz ohne Nebenabsicht dazu verwendete, jener theatralischen Scheingröße, jenem hohlen Pathos, welche den Grundzug der Zeit Ludwig's XIV. bilden, künstlerischen Ausdruck zu geben und so namhaste Förderung zu verleihen.

Lebrun besass eine hervorragende schöpserische Productionskraft, welche es ihm möglich machte, mit ungewöhnlicher Leichtigkeit den Gebilden einer lebhaften und beweglichen Phantasse Gestalt zu geben. Dazu kam eine unleugbare Vornehmheit der Anschauung und ein für die Große der Anordnung empsanglicher Sinn, die seinen Compositionen einen imponirenden Charakter verleihen. Von Natur aus energisch und seine Ziele sest im Auge haltend, mehr überlegend und erwägend als selber von seinen Stossen innerlich ergriffen und in ihnen ausgehend, verstand er es auch seine Gedanken mit einer Energie auszusprechen, welche nicht versehlen konnte, auf seine für die Erscheinung so überaus empsänglichen Landsleute einen tiesen Eindruck zu machen, und welche seine Ersolge über seine Rivalen Lesueur und Pierre Mignard leicht begreißteh macht.

Er gebot über eine größere Masse des Wissens als Künstler gewöhnlich zu beherrschen pstegen, und darin stand ihm von seinen Zeitgenossen nur Nicolas Poussin gleich. Aber er war weniger tief als dieser, hastete mehr an der Aussenseite und trug sein Wissen mit Bewusstlein und Abscht zur Schau, während Poussin es mehr innerlich verarbeitete. Man ist versucht zu sagen, Poussin habe seine archäologischen und culturhistorischen Studien zur Befriedigung des eigenen Wissensdurstes getrieben und sie nur unbewusst verwerthet, Lebrun hingegen, um damit vor den Augen der Welt zu glänzen, sie zu verblüssen. Man denke nur an seine Alexander-Schlachten.

Lebrun gehörte zu den reflectirenden Naturen. Hieraus erklärt fich auch seine Stellung zur Allegorie. Diese ist heutzutage stark in Misscredit gekommen; mit Unrecht, denn der Künstler kann sie unter Umständen gar nicht entbehren. la, es erscheint in gewisser Beziehung das innerste Wesen aller und jeder Kunst allegorisch, indem sie etwas durch eine reale Vorstellung ausspricht, was auf ideelle Weise gemeint ist. Die Kunst vermag nämlich ihren allgemeinen Gedankeninhalt nicht als solchen, sondern nur mit Hilfe einer individualisirten Vorstellung zur Erscheinung zu bringen und ist darin dem Symbolischen verwandt. Aber während das Symbolische als ein Geheimnissvolles und Unerforschbares und darum tief Ergreisendes von außen an uns herantritt, entsteht das Allegorische nicht nur in, sondern geradezu durch uns selber; es ist das Product unserer eigenen Reflexion. Das Symbolische hat seinen Ursprung in den Ansangen der Culturentwickelung und bildet bei allen Volkern den ersten Inhalt der Kunst, das Allegorische tritt in dieser erst dann auf, wenn die Culturentwickelung ihren Höhepunkt erreicht, wenn nicht schon überschritten hat. Sie bildet den contradictorischen Gegensatz der Naivetät, welche das Kindesalter der Menschheit kennzeichnet.

Eine eigenthümliche Erscheinung ist es, dass gerade die Zeit des 16. und 17. Jahrhunderts trotz ihres Dranges nach realistischer Darstellung sich mit großer Vorliebe der Allegorie bediente. Die Dichter machten damit den Ansang. Ihre ganze Bildung wurzelte im classischen Alterthum, und durch das Studium der

Dichter desselben hatten sie sich allmälig so in deren Anschauungs- und Empsindungsweise hineingelebt, dass sie sich dieselbe schließlich selber aneigneten, soweit dies überhaupt bei den veränderten Zeitverhältnissen möglich war. Andrerseits aber



Die heilige Magdalena. Gemälde von Charles Lebrun,

flanden sie doch inmitten ihres Volkes und machten es in Folge ihres natürlichen Einflusse auf dasselbe für die gleiche Art und Weise der Anschauung und Empsindung empsänglich. Wie nachhaltig dieser Einfluss war, lehrt uns, dass es eines so gewaltigen Genius wie Goethe bedurste, um eine ersolgreiche Reaction gegen

die inzwischen eingetretene Ausartung herbei- und durchzusühren. Goethe erwarb sich das hohe und noch lange nicht genug gewürdigte Verdienst, schon zu einer Zeit, in der nicht blos die französischen, sondern auch die deutschen Dichter um eines Liebesliedchens halber den ganzen Olymp in Bewegung setzten, allen mythologisch-allegorischen Apparat bei Seite geschoben und so dem besseren Geschmack Bahn gebrochen zu haben. Dasür tritt auch die innere und äußere Realität und Wahrheit des Gedankens nirgend prägnanter und bewältigender zu Tage als gerade bei ihm.

Den Dichtern der neuen Zeit folgten die bildenden Künftler, denen sich die Schönheit der Antike erschlossen. Und so mächtig wirkte dieselbe, dass sich sieht die strenge Kirche derselben nicht länger verschließen konnte und keine Einsprache dagegen erhob, wenn ihrem Ideenkreise angehörige Stoffe in einer dem classischen Alterthume entlehnten Form zur Darstellung gebracht wurden. Um so leichter geschah es, dass die weltliche Kunst nicht blos die alte Form, sondern auch die alten Gedanken herübernahm und die Paläste der Grossen ihrer Zeit mit allen Göttern des Olymps bevölkerte und ihre Tugenden personifizirte.

Das 17. Jahrhundert war noch ganz von diesen Traditionen in Wort und Bild beherrscht, Lebrun darüber einen Vorwurf zu machen, das er gleich den Anderen diesen sie keben der Königin Maria von Medici, in der Allegorisirung mindestens ebenso weit als Leben der Königin Maria von Medici, in der Allegorisirung mindestens ebenso weit als Lebrun in seinen Bildern aus dem Leben Ludwig's XIV. Wodurch Lebrun wirklich Grund zum Tadel gab, das ist, das er sich in seinem Verlangen, Neues, Ueberraschendes zu bringen, nicht mit dem reichen Apparat von Symbolen begnütet, welche gang und gäbe geworden und gewissernalsen längst das Bürgerrecht erworben hatten, das er vielmehr eine Menge neuer Symbole erfand, so das die Bilder, in denen er sie benutzte, nicht selten unverständlich wurden. Es lag darin ein aussallendes Verkennen des wahren Wesens der Kunst, welche am allerwenigsten die Ausgabe hat, mit einem kalt-verständigem Gedankeninhalte Verstecken zu spielen und denselben hinter der blosen Maske realer Vorstellungen zu verbergen.

Eine andere Eigenthümlichkeit Lebrun's liegt darin, daß er bei allem Realismus der Darftellung gleichwohl in Folge seiner Neigung zur Restexion seine Stoffe nicht selten zu ideal gestaltete und darum unwahr wurde, weil eben der Idealismus des inneren Einklanges mit dem Stoffe entbehrte.

Es fehlte ihm so wenig wie seinem ihm geistig verwandten Zeitgenossen Pietro da Cortona, an Ernst und geistiger Tiese, seinen Werken nicht an gedankenvoller Auffassung des Gegenstandes. Aber es läst sich nicht wohl leugnen, dasser wenigstens in seinen größeren Werken zu viel Werth darauf legte, durch überraschenden Reichthum der Composition, durch ungewöhnliche Mannigsaltigkeit der Stellungen und Gruppen und durch wirksame Massencontraste einen mehr blendenden Gesammtessetch tervorzurusen.

Seine Zeichnung erweist sich im Allgemeinen breit, frei und sicher, dagegen leiden seine Charaktere bei aller Erregtheit der Affecte an einer gewissen Einförmigkeit. Unter gleichen Umständen wiederholen sich die gleichen Gesichter und geben den Bildern einen banalen Ausdruck, wenn auch jedes für sich genommen dem gegebenen Momente und Gemüthsausdrucke entspricht. Man sühlt, dass

sich der Künstler, vielleicht mit in Folge seiner Ueberhäusung mit Aufträgen, mehr und mehr von der Natur entsernt und in einen Manierismus hineingearbeitet hat, der die unendliche Verschiedenheit der menschlichen Züge außer Acht lässt, weil er sich durch Reflexion ein gewisse Schema gebildet hat. Und namentlich hierdurch steht Lebrun viel weniger hoch als Nicolas Poussin, den selbst seine Eleganz nicht monoton werden lässt. Elegant aber kann Lebrun am wenigsten genannt werden; dazu ist seine Zeichnung zu kühn und sind seine Figuren zu gedrungen. — Was von den Gesichtszügen gesagt worden, gilt ebensalls von den Gebehrden. Auch hier vermissen wir vielsach die der Natur abgelauschte Abwechslung und sehen an ihrer Stelle eine Einsörmigkeit, innere Leere und Emphase, eine hohle Deklamation und theatralische Uebertreibung, deren Vorbilder der Künstler dem Hose seitlen Königs entnommen hat.

Was den Faltenwurf feiner Gewänder anbelangt, fo erscheint derselbe im Allgemeinen gut gelegt und läst die Formen des Nackten gut durchblicken; auch hat Lebrun dabei die Natur des Stoffes, gewissenhaft wie er in allen Dingen, namentlich in Nebensachen war, sleisig in Betracht gezogen. Aber er reicht auch hierin nicht an Nicolas Poussin hinan, weder in Bezug auf den Adel noch

hinsichtlich der Abwechselung der Formen.

Seine schwächste Seite ist die Farbe. Vor seinen Bildern gedenken wir unwillkürlich der Worte de Piles': »Les jeunes peintres qui reviennent de Rome, passent ordinairement à Venise pour prendre au moins quelque teinture du bon colorit: mais Lebrun n'eût pas cette curiofité.« Er muste die Folgen davon tragen, dass er das nicht in sich verspürte, was de Piles eine »curiosité« nennen zu müssen glaubte. Dennoch konnte ein so klar denkender Künstler wie Lebrun unmöglich über die Bedeutung der Farbe im Zweifel fein; er mußte wissen, daß sie neben Composition und Zeichnung ein wesentlicher Bestandtheil seiner Kunst ist. Er hatte auch Annibale Caracci zu eingehend studirt, als dals ihm hätte entgehen können, welche Erfolge derfelbe der Harmonie seiner Farbengebung zu verdanken hatte. So bleibt es denn räthfelhaft genug, dass er, als ihm die Gelegenheit so nahe lag, kein Verlangen danach trug, die farbenprächtigen Meister der venetianischen Schule da kennen zu lernen, wo ihre bedeutendsten Werke zu finden waren. In Folge dieses Versäumnisses blieben ihm auch die Geheimnisse des Helldunkels verschlossen, ohne dessen Zauber auch der begabteste Künstler sich vergebens damit abmüht, seiner Darstellung im Einzelnen Rundung und Freiheit, und im Ganzen Deutlichkeit, Ordnung und Zusammenhang zu geben.

Richtig ist, dass Lebrun seinen Lehrer Vouet in Bezug auf das Colorit weit überflügelte, inden er dasselbe mässigte und der Natur näher brachte; aber gleichwohl werden auch seine wärmsten Verehrer zugeben müssen, dass er seine Hauptarben ohne Wahl und Feinheit unvermittelt neben einander zu stellen kein Bedenken trug; dass selbst seine Lokalsarben, sowohl was das Stoffliche als was die Carnation betrifft, im Allgemeinen unschön und unwahr sind, dass er sie frischweg, wie er sie auf die Palette gesetzt, auf seine Bilder übertrug, dass er zu wenig Sorge trug, seine Gegenstände mit der gehörigen Krast abzurunden, die im Beschauer den Eindruck von Naturwahrheit hervorrust.

Aber das Alles gilt doch zumeist nur von seinen früheren Arbeiten; in seinen Gemälden aus dem Leben Alexander's des Großen zeigt sich ein entschiedener Fortschritt nach dieser Seite. Namentlich war es ihm in dieser Periode seines Wirkens bereits klar geworden, dass ohne tüchtige Handhabung des Helldunkels eine bedeutendere malerische Wirkung absolut unerreichbar ist. Aber er war schon weit an Jahren vorgeschritten, als er zu dieser Erkenntnis gelangte, und nicht mehr im Stande alles nachzuholen, was er in früherer Zeit versaumt hatte. So kam es denn, das seine Werke unter dem geistvollen Stichel eines Gérard Audran entschieden gewannen, da dieser zahlreiche Härten beseitigte und allzuscharse Gegensätze ausglich.

Die Vielseitigkeit seiner Begabung und künstlerischen Bildung machten es Lebrun möglich alle Zweige der Malerei mit Ausnahme der Landschaftsmalerei zu cultiviren, und die unbesangene Kritik muss zugeben, dass er bei allen seinen Mängeln gleichwohl ein bedeutender Künstler war, auf den Frankreich mit Recht stolz sein darf, wenn er auch gar viel zu dem nach ihm eintretenden Versall der Kunst seines Vaterlandes beigetragen.



Aus der Petite Galerie zu Versailles. Von Pierre Mignard.

Pierre Mignard.

Geboren im November 1610, † 6. Mai 1695.

Frankreich hat größere Künstler geboren als Pierre Mignard, aber keinen der durch seine Beziehungen zu hervorragenden Zeitgenossen so wie er zu einem Stück verkörperter Culturgeschichte ward. Poussin war ihm ein aufrichtiger Freund; Lebrun fah in ihm mit Recht einen gefährlichen Nebenbuhler; dem reichbegabten Dichter Dufresnoy war er ein unzertrennlicher Gefährte in Freud und Leid, und die größten Männer und schönsten Frauen seiner Zeit schmeichelten dem glücklichen Künstler, weil es zum guten Ton gehörte sich von ihm malen zu lassen. Er war es, dem wir das geistvolle Bildnis des Cardinal von Retz verdanken, eines der gewandtesten aber auch unruhigsten Köpse seiner Zeit, des aristokratischen Demagogen, der mit dem Prinzen von Condé die Seele der Fronde war und nach fünfzehn Monaten Haft in der Bastille fast ebenso viele Jahre ganz Europa durchirrte, um nach Mazarin's Tode in Paris als einfacher Abbé von St. Denis den Wiffenschaften zu leben. Dieselbe Hand malte das Porträt Mazarin's, der sich vom kleinen sizilianischen Edelmann zum Beherrscher Frankreichs und seiner Königin aufschwang, und der die Befestigung des Despotismus, die sein großer Vorgänger Richelieu begonnen, durch Schlauheit vollendete. Da waren Boffuet, der Begründer der Freiheit der gallikanischen Kirche; Boileau, der Frankreich ein Jahrhundert lang in Sachen des Geschmackes Gesetzgeber war und durch seine Satiren die geschmacklosen Versekünstler seiner Zeit vom Parnasse vertrieb, ein sanster edler Mann und, wie die Sevigné sagte, nur in seinen Versen grausam; Lasontaine, Frankreichs größter Fabeldichter; Racine, sein größter Tragiker und seinster Kenner des weiblichen Herzens, und Molière, der nacheinander Candidat um die Advokatur, Kammerdiener des Königs und Mitglied einer wandernden Schauspieler-Truppe war, um als seines Vaterlandes erster Lustspieldichter über die Gebrechen der Zeit seine scharfe Geisel zu schwingen. Da war Chapelle, der geistvolle Kritiker, und Scarron »von Gottes Gnaden, Kranker der Königin«, der selbst im Siechthum seines Körpers die heitere Laune zu bewahren verstand. Da waren endlich schöne galante Frauen, wie die nie alternde witzige und scharsfinnige Ninon, die sentimentale Lavallière, die, dreissig Jahre alt, den Schleier nahm, um ihre Sünden abzubüßen, die beschränkte und hochmüthig-eitle Fontanges, die anmuthige und Dohme, Kunst u. Künstler. No. 93-96.

ehrgeizige Montespan und die frömmelnde Maintenon - mit ihnen Allen stand der geseierte Künstler in mehr oder minder engem Verkehr.

Mignard war ganz der Mann dazu sich mit Leichtigkeit und Anstand in solcher Gesellschaft zu bewegen. War er doch nach mehr als einer Seite hochbegabt, von beweglichem und strebendem Geiste, von lebendiger Phantasie, von scharfer und rascher Urtheiskraft, von sicherem Blicke und voll von Pietät sür die Kunst; ein Künstler, der nicht blos unser Auge erfreuen, sondern auch unsere Seele erheben will und in der That mit sich emporhebt, dem das Erhabene nicht fremd, wenn auch zunächst das Annuthige sein Hauptelement ist. —

In Troyes, der thürmereichen Hauptstadt der Champagne, lebte zu Anfang des siebzehnten Jahrhunderts Pierre Mignard, ein ehemaliger Offizier, der einer englischen Familie entstammte, welche zwei Menschenalter früher nach Frankreich herübergekommen war und sich in der Champagne niedergelassen hatte. Ihm wurden zwei Söhne geboren, Nicolas und Pierre. Letzterer um 5 Jahre jünger als sein Bruder, kam im Monate November des Jahres 1610 in Troyes zur Welt. Beide wendeten sich der Malerei zu, in der sich Nicolas früh einen gewissen Ruf erwarb. Er ward später nach seinem Wohnorte Avignon zubenannt. Am stärksten war er im Porträtfach, doch galt er auch als Historienmaler für tüchtig, und starb 1668 in Paris als Rector der königlichen Maler- und Bildhauer-Akademie daselbst. Aus dem jüngeren Pierre hatte der Vater gern einen Arzt gemacht; doch legte derfelbe früh eine folche Vorliebe und fo viel Begabung für den Beruf feines Bruders an den Tag, dass er schon als elfjähriger Knabe ein Porträt für seinen Vater aus dem Gedächtniß zeichnete. Angesichts dessen gab dieser gern seinen Plan auf, und schickte ihn mit zwölf Jahren nach Bourges zu einem gewissen Jean Boucher, der fich in Italien gebildet hatte, gleichwohl aber die franzöfische Manier beibehielt und in der Provinz als trefflicher Maler galt. Pierre's Aufenthalt in Bourges dauerte indels nur ein Jahr, worauf er nach Troyes zurückkehrte, um hier unter der Leitung des tüchtigen Bildhauers François Gentil zu zeichnen.

Die Bedeutung Fontainebleau's für die damalige Entwickelung der franzöfichen Kunft fand bereits an einem anderen Orte ihre Würdigung. Auch Nicolas
Mignard fetzte feine daheim begonnenen Studien in Fontainebleau fort, wo er
Freminet's und Primaticcio's, Roffo Roffi's und Nicola's da Modena Werke fludirte.
Pierre folgte feinem Bruder. Mufste doch vielen Kunftjüngern, denen es an den
nöthigen Mitteln fehlte, Fontainebleau die ewige Stadt erfetzen. Auf daß es an
geeigneten Studienmaterial nicht fehlte, hatte König Franz I. durch Primaticcio
1540 nicht weniger als 124 Statuen, darunter die medicaifehe Venus, den Laocon
u. A., fowie eine beträchtliche Anzahl von Büften in guten Gypsabgüffen nach
feiner Refidenz bringen laffen. Nach zweijährigem fleifsigem Studium kehrte Pierre
nach Troyes zurück.

Bald darauf kam der Marichall de Vitry durch Troyes und hatte Gelegenheit, Arbeiten des erft fünfzehnjährigen Pierre zu sehen. Sie überraschten ihn dermaßen, dass er mit dessen Vater, den er vom Kriege her kannte, sprach und Pierre den Austrag gab, er solle ihm die Kapelle seines wenige Meilen von Paris gelegenen Schlosses Coubert en Brie mit Wandgemälden schmücken.

Hiernach ist es mit großer Vorsicht aufzunehmen, wenn Perrault erzählt, Pierre habe als Student der Medizin die ärztlichen Visiten seines Meisters dazu benutzt, die Kranken und ihre Angehörigen zu zeichnen, und außerdem auf einem Bilde

die Frau und Kinder des Arztes mit größter Aehnlichkeit porträtirt, obwohl er erst zwölf Jahre alt gewesen. In diesem Alter dürste man selbst damals kaum Medizin praktisch studirt haben.

Des Marschalls Auftrag erledigte sich Pierre zu dessen vollster Zufriedenheit; ja derfelbe fand an dem lebhaften jungen Menschen so viel Wohlgefallen, dass er ihn mit sich nach Paris nahm und Vouet, den ersten Maler des Königs, dazu bestimmte, ihn unter die Zahl seiner Schüler aufzunehmen. Dank seinem Feuereiser that es der Schüler seinem Lehrer bald so gleich, dass man die Arbeiten Beider nicht felten miteinander verwechselte. Eine Folge dieser eminenten Fortschritte war, dass er zum Zeichenlehrer Mademoiselle's (Anna Maria Louise von Orléans) der Tochter Gaston's, des einzigen Bruders Ludwig's XIII und Maria's von Bourbon, Herzogin von Montpensier, bestellt ward.

Der stolze Vouet dachte ihm seinerseits eine von seinem Standpunkte nicht geringer anzuschlagende Auszeichnung zu: er bot ihm die Hand seiner Tochter an. Da er aber zugleich bestimmte, Pierre sollte in Paris seinen bleibenden Aufenthalt nehmen, schlug dieser, der immer Italien im Auge hatte, das ehrende Anerbieten aus, weil ihm dessen Annahme mit den Interessen seiner Kunst unvereinbar schien. Uebrigens dürfte das, nach einer Andeutung Monville's, denn doch nicht allein bestimmend gewesen sein, vielmehr der junge Künstler eine andere Dame im Herzen getragen haben. Möglicher Weise war es Mademoiselle selbst, denn Monville spricht ausdrücklich von einer Schülerin Mignard's. War das wirklich der Fall, fo mochte es dem Künftler doppelt räthlich erscheinen ein so gesährliches Terrain möglichst bald zu verlassen. Ueberdies war sein Wunsch, nach Italien zu gehen, noch durch den Anblick einer Anzalıl von Bildern italienischer Meister gesteigert, die der Marschall de Crequy 1634 von Rom mitgebracht. So machte er sich denn im März des Jahres 1635 auf den Weg nach der ewigen Stadt und traf zu Anfang April dort ein, wo damals zahlreiche franzößische Künftler thätig waren, darunter Pouffin, Gaspard Dughet, Claude Lorrain, Sébaftien Leclerc, Chapron, Gabriel Naudé u. A.

Der erste Landsmann, dem Mignard nach seinem Eintressen in Rom begegnete, war Charles Alphonse Dufresnoy, sein Mitschüler bei Vouet und ihm schon damals ein lieber Freund. Der hatte Arzt werden sollen und deshalb eine dahin zielende Vorbildung erhalten. Aber mehr als die Arzneiwissenschaft lag ihm die Poesie am Herzen und endlich warf er fich gar auf die Malerei. Darüber mit seinem Vater zerfallen, kam er 1633 nach Rom und befand sich dort in sehr bedenklicher Lage, als er mit Mignard zusammentraf, der ihm ein Retter in der Noth ward. Von nun an wohnten die Freunde beifammen, studirten miteinander und führten eine gemeinsame Kasse, so dass sie nur die Unzertrennlichen hießen, wie Félibien, der sie in Rom kennen lernte, berichtet. Ihre Freundschaft kam auch ihrer Kunst zu Statten. Dufresnoy befaß wenig technische Erfahrung, dagegen eine respectable Summe theoretischer Kenntnisse und schöner Gedanken; Mignard seinerseits hatte sich eine tüchtige praktische Fertigkeit angeeignet und konnte durch den Umgang des wohlunterrichteten Freundes nur gewinnen.

Wir haben gefehen, dass sich Mignard in der Schule Vouet's gebildet, der gemeinhin als derjenige Künstler gilt, von welchem die große Bewegung ausging, die im 17. Jahrhundert in der französischen Kunst Epoche machte. Als Vouet nach Italien kam, war die dortige Kunst bereits von der Scholastik angekränkelt,

standen sich die Naturalisten und Idealisten seindlich einander gegenüber. Und doch dursten sie einander kaum etwas vorwersen; denn sie hatten sich beide gleichweit von der Natur entsernt, waren beide dahin gelangt, über Nebensachen das wahre Wesen der Kunst aus den Augen zu verlieren. Vouet sehlte es an Originalität; aber er war beweglich und äußeren Eindrucken leicht zugänglich. So konnte es nicht ausbleiben, das in Rom Caravaggio auf ihn denselben bestimmenden Einstus hatte, den in Venedig Paul Veronese auf ihn gewonnen. Bald danach sah er das Heil der Kunst in dem Wege, den Guido Reni eingeschlagen und kam so schließlich zu einem sur sein Naturell überaus charakteristischen Eklektizismus, der bei allen dreien Anlehen machte. Was er aber so nach Frankreich heimbrachte war strenge genomnien nur das Ergebniss des unverkennbaren Verfalls der italienischen Kunst.

Kaum hatte fich Mignard in Rom einigermaßen umgesehen, als ihm klar wurde, er misse Vouet's Fusstapsen verlassen. Dagegen boten sich ihm in den Antiken und in den Werken Rasael's, Michelangelo's, der Carracci und Tizian's erhabenere Vorbilder, deren Studium er die ersten neun Jahre seines Ausenthaltes daselbst satt ausschließlich widmete. Bald erhielt er ehrenvolle Austräge im Gebiete der Bildnissmalerei, welche er so glucklich löste, dass er unter den ersten Porträtmalern Roms genannt wurde, während sein Freund Dufresnoy neben seinen Kunststudien sein berühmtes lateinisches Gedicht »De arte graphica« schrieb, Mignard in die Poessen Anakreon's, Horaz', Virgil's und Homer's einfuhrte und ihn mit den Schönheiten Ariost's und Tasso's bekannt machte.

Im Jahre 1644 traf der Cardinal Alphons Louis du Plefis von Lyon, der altere Bruder des allmachtigen Richelieu, in Rom ein. In feinem Gefolge befand fich auch Nicolas Mignard. Er follte im Auftrage des ihm wohlgeneigten Cardinals fammtliche Wandbilder der Galerie Farnese copiren; aber eine hestige Leidenschaft trieb ihn nach kurzer Zeit nach Avignon zurück, und der Austrag ging nun auf feinen Bruder Pierre über, der alsbald dasselbe Gemach im Palazzo Farnese bezog, welches einst Annibale Carracci bewohnt hatte. Pierre machte sich mit solchem Feuereiser an's Werk, dass er in weniger als acht Monaten damit zu Ende war, obwohl er gleichzeitig sür den Cardinal sogar noch mehrere Originalwerke ausführte.

Unter den Porträts, die Mignard um diese Zeit malte, verdient namentlich das Heinrich's II. von Lothringen, Herzogs von Guise, erwähnt zu werden. Derfelbe betrieb eben in Rom die Trennung seiner Ehe mit der Wittwe des Grasen von Bossut, als dort die Nachricht von dem Ausstande Masaniello's in Neapel eintras. Abenteuerlichen Sinnes, wie er war, unternahm es der Herzog, die Rechte des Hauses Anjou, dem er entstammte, aus Neapel geltend zu machen, und setzte sich auch in der That rasch in den Besitz des Landes, siel aber bald danach, von seinen Anhängern verlassen, in die Hände der Spanier. Seinem von Mignard gemalten Portrat widmete man in Neapel einen sormlichen Cultus; die Frauen lagen vor demselben auf den Knieen und manche von ihnen berührten es mit ihren Rosenkränzen, wie man es bei Heiligenbildern zu thun pstegt. Auch die Signora Olimpia, die den Papst und durch ihn Rom beherrschte, malte Mignard, ebenso Jnnocenz X. selber.

Aber Mignard begnügte sich nicht damit Bildnisse zu malen. Aus jener Zeit stammt die von Poilly und von Nic. Bazie gestochene Madonna mit dem Christus-

kinde und Johannes, die später wiederholt für ein Werk Rafael's gehalten wurde. Doch blieb es nicht bei diesen einen Bilde. Als man für den Hochaltar der Kirche San Carlo de' Catenari ein neues Altarbild wünsichte, und zwar um 60 mehr von der Hand eines bedeutenden Künstlers, als Domenichino, Lanfranco und Guido dieselbe Kirche mit Meisterwerken geschmückt, wurde eine



Mignard's Tochter. Gemälde von Pierre Mignard.

Concurrenz dafür ausgeschrieben. Niemand zweiselte, Mignard werde mit seinem prachtigen Bilde: »der h. Carl Borromaeus ertheilt Peßkranken die Communion» daraus als Sieger hervorgehen. Gleichwohl gaben die Preisrichter dem Pietro da Cortona den Vorzug. Mignard's Werk ist seither spurlos verschwunden und nur noch durch den schönen Stich von Fr. Poillet bekannt. Auch von der Verkündigung Mariä in Fresko, sowie von der Dreisaltigkeit und einigen Heiligen, welche er nach des Abbé de Monville Bericht mit Oelfarben auf die Mauer der Kirche San Carlino gemalt, ist heute nichts mehr zu sehen.

Dieses Altarbild gab auch Anlass zu dem Abenteuer, das Mignard im an-

stofsenden Franciskanerkloster erlebte. Um möglichste Naturtreue zu erzielen, sertigte er Nachts in der Kirche eine Studie nach einem eben verstorbenen Mönche. Während er allein beim Todten sas, kam der Schragen, worauf dieser lag, in's Gleiten und der Leichnam mit ihm. Zu gleicher Zeit erlosch das einzige Licht. Im ersten Schrecken suchte der Künstler sein Heil in der Flucht, setzte aber seine Arbeit fort, nachden es ihm gelungen war wieder Licht zu machen.

Im August des Jahres 1653 sah sich Dufresnoy Familienangelegenheiten halber genöthigt nach Frankreich zurückzukehren. Er brach allein auf, und wählte den Umweg über Venedig, wo er anderthalb Jahr lang verweilte um coloristische Studien zu machen. Kaum war er dort eingetroffen, als er Mignard schrieb, er musse nothwendig nachkommen, denn nur in Venedig lerne man, was Coloris sei. In der That solgte ihm der Freund gegen Ende des nächsten Frühlings und zwar in Begleitung eines seiner Schüler, der auf der Reise die besten Bilder sir ihn copiren musste. Die Fahrt ging über Loreto die Küste des adriatischen Meeres entlang. Ueberall sand der beruhmte Künstler die chrendste Aufnahme. In Rimini wohnte er beim Cardinal Sforza; in Bologna suchte er den damals bereits 75 jährigen Albani auf und blieb sechs Wochen bei ihm, während welcher Zeit sein Schüler sämmtliche Werke der Carracci daselbst copirte. Dann ging es über Modena und Parma nach Mantua, wo Mignard vier Wochen blieb um Giulio Romano zu studiren: eröffnete ihm dieser Meister doch einen ganz neuen Geschetskreis.

Unterdessen hatte ihn Dufresnoy mit täglich wachsender Ungeduld erwartet. Als er endlich eingetrossen, widmeten sich Beide mit Feuereiser dem Studium Tizian's und Paul Veronese's, dieser Meister des Colorits. Nur einmal ging Mignard auf zehn Tage nach Modena zurück, um dort des Herzogs schöne Tochter stäbella und seine Schwester Maria zu ntalen. Welchen Gewinn er aus den venezianischen Studien zog, dasür sprechen alle seine von dieser Zeit an entstandenen Bilder. Zugleich aber sah er sich von der ganzen kunstliebenden Aristokratie der noch immer mächtigen Republik mit Ehren überhäust. In Venedig malte er auch die ersten jener Madonnen, die man später nach seinem Namen »Mignards» zu nennen psegte.

Nach acht Monaten Zusammenseins machten sich die Freunde wieder auf den Weg: Dufresnoy nach Frankreich, Mignard über Bologna und Florenz nach Rom. So groß war in jener Zeit schon sein Ruhm, daß er, kaum angelangt, in den Vatikan berusen ward, um den inzwischen neu erwählten Papst Alexander VII. aus dem Hause Chigi zu malen. Unser Künstler mußet sich dabei bequemen, auf den Knieen zu liegen während er seine Heiligkeit malte. Als er dies später auf Befragen den Kardinal Mazarin, dessen Porträt er eben malte, erzählte, meinte dieser: Questo sa tirar la quintessenza del suo mestiere! (Der versteht sich aus sein Handwerk!)

So kam das Jahr 1656, welches in unfres Künftlers Leben nach zwei Seiten hin eine außergewöhnliche Bedeutung gewinnen follte. Zwei Jahrzehnte waren verfloffen feit Mignard zum ersten Male die ewige Stadt betreten. Aus dem armen jungen und unbekannten Menschen, der mit seinem Freunde Dufresnoy manchen Tag gedarbt, war ein berühmter Künftler und reicher Mann geworden, ein gern gesehener Gast im Vatikan und in den Palästen der geistlichen und weltlichen Großen Roms. Gleichwohl hatte er, nur der Kunst und Freundschaft lebend, es

bisher verschmäht, sich einen eigenen Herd zu gründen. Nun führte er die ebenso liebenswürdige als jugendlich schöne Anna, des Baumeisters Juan Carlos Avolara Tochter, als Gattin heim, deren Züge von nun an alle seine Madonnen tragen. Der von zärtlicher Liebe besangene Künstler übersah dabei, dass ein schönes, jugendfrisches und anmuthiges Weib noch keine Madonna ist. Ein solcher Irrthum konnte nicht ohne Einsluss auf seine Kunst bleiben, und wir werden später schen, welche Folgen er hatte.

In demselben Jahre erhielt er in schmeichelhafter Weise von seinem Könige die Einladung nach Paris zurückzukommen. Die Nachricht davon hatte in Rom eine gewisse Aufregung zur Folge, da man dort wähnte, der Künstler sei durch seinen langjährigen Ausenthalt daselbst förmlich naturalisirt worden; wurde er doch in seinem eigentlichen Vaterlande zum Unterschiede von seinem Bruder der *Kömer« genannt.

Mignard folgte zwar dem Ruse und schiffte sich am 10. Oktober 1657 ein, dachte aber damals noch so wenig an ein längeres Verbleiben in Paris, dass er sogar seine geliebte Gattin, welche ihn demnächst mit einem Kinde — es ward ein Knabe — beschenken sollte, in Rom zurückließ. Für alle Fälle konnte er das als Vorwand zur Rückkehr benutzen. Acht Tage nachher ward er von Lazare de Vento de la Baume im Hasen von Marseille mit einer eigenen Felucke eingeholt und darauf während seines vierwöchentlichen Aussenthats in dessen Hause von der Aristokratie Marseilles mit der größten Ausmerksamkeit behandelt. Von Marseille ging die Reise über Aix nach Avignon, von wo ihm sein Bruder entgegen kam. *Tous*, schreibt der Abbé de Monville, *siemblerent vouloir aider Mignard d'Avignon à faire les honneurs du Comtat à Mignard le Romain.

Schon im Begriffe seine Reise nach Paris fortzusetzen, wo er sich mit Ungeduld erwartet wuste, ward er von einer schweren Krankheit befallen, welche ihn über ein Jahr in Avignon zurückhielt. Sobald er einigermaßen wieder bei Krästen war, griff er zu Stift und Pinsel und machte nicht blos in der an landschaftlichen Schönheiten reichen Umgebung der Stadt, insbesondere in Vaucluse und Orange Studien, sondern malte auch für die Kirche von Cavaillon ein großes Altarbild mit dem Ortsheiligen, dem Bischof Veran mit dem Drachen, und mehrere andere historische Gemälde sur Avignon, Lyon u. A.

In Avignon traf Mignard auch mit Molière zufammen, der damals noch nicht vom Könige engagirt war und mit feiner Truppe in Süd-Frankreich von Stadt zu Stadt herumzog. Die beiden großen Künftler schloffen damals einen Bund innigster Freundschaft, der durch nichts mehr gestört ward. In Lyon angekommen, ward Mignard wiederum mit Austrägen bestürmt und malte unter Anderem das reizende Bildniss der Madame de Pernou und ihres kleinen Töchterchens, welches von einem Tische nebenan Blumen wegnimmt.

Endlich erhielt er Weifung feine Reife nach Fontainebleau, wo der König eben Hof hielt, zu beschleunigen. Er sand dort bei Mazarin, der ihn als halben Landsmann betrachtete, die entgegenkommendste Ausnahme; nicht weniger gnädig gesinnt erwiesen sich ihm der junge König und dessen Mutter; ja diese ging soweit, ihm die schönsten Frauen an ihrem Hose vorzustellen und ihm die allerdings etwas heikle Frage vorzusegen, ob er in Italien schönere gesehen (September. 1658).

Ludwig XIV. zählte damals erst zwanzig Jahre. Ohne höhere geistige Begabung, ohne Gemuth und Phantasie besats er doch ein imponirendes Aeussere, naturliche Würde und bestechende Anmuth. So war des Königs Porträt zu malen für Mignard eine auch in künstlerischer Beziehung höchst dankbare Ausgabe, die er mit gewohnter Meisterschaft löste. Wenn aber der Abbé de Monville und nach ihm Charles Blanc dem Eindrucke, den das in drei Stunden gemalte und nach Spanien gesendete Bildniss auf die Insantin Maria Theresia gemacht, den sofortigen Abschluss des Pyrenäenfriedens zuschreiben, so ist das eben eitel Chauvinismus und zugleich eine grobe Ungerechtigkeit gegen den Prinzen von Condé, der an der Spitze der französischen Armee gegen Spanien namhaste Ersolge errungen, so wie gegen Pinnentel, der die Friedens-Unterhandlungen in diesem Zeitpunkte bereits dem Abschlusse nabe geführt hatte. Immerhin aber mag es zugegeben werden, das die Insantin von dem Anblicke des Bildnisses ihres königlichen Bräutigams hingerissen wurde. Derselben Zeit gehört auch das Porträt der Königin Mutter Anna von Oesterreich mit der Krone im Haar an, das Nanteuil in Kupser flach, und in welchem Mignard die Schönheit der Hand der Königin ganz besonders betonte; desgleichen auch das Porträt des Cardinals Mazarin.

Mignard war in hohem Grade ehrgeizig, und sein Ehrgeiz galt nicht blos der Kunft, sondern auch seiner Stellung in der Gesellichaft. Er besas alle Eigenschaften eines Mannes, der am Hose sein Glück machen will. Von nobler Erscheinung und selbst in seinen vorgerückten Jahren noch von schönen Zügen, sein und distinguirt in Haltung und Benehmen, liebenswürdig, gesitvoll, unterrichtet, Meister in der Conversation, hatte er sich in den Salons der gesitlichen und weltlichen Aristokratie Roms zum vollendeten Weltmanne gebildet und bewegte sich nun mit der gleichen Sicherheit im Louvre, durch und durch Hofmann, und doch den Anschein eines solchen vermeidend.

Dufresnoy hatte fich, wie oben erwähnt worden, fehon ein Paar Jahre vor Mignard nach Frankreich zurückbegeben und theilte von der Zeit, da dieser wieder auch in Paris lebte, mit ihm wieder die Wohnung. Erst der Tod trennte die Freunde.

In Paris erhielt Mignard auch Gelegenheit, fich in der Technik des Freskomalens zu üben und damit das große Werk vorzubereiten, zu dem er bald nachher berufen werden follte. Der Herzog von Espernon ertheilte ihm nämlich den Auftrag, in seinem Hötel ein Zimmer und ein Cabinet mit Fresken zu schmücken. Der Künstler wählte für das Deckenbild des Schlaszimmers die Mythe von Aurora und Kephalos und führte sie in einer durch Annuth und Grazie an die Arbeiten Albani's erinnernden Weise aus. Das Honorar dasür betrug nicht weniger als vierzigtausend Livres.

Mignard wurde nunmehr geradezu Mode; es gehörte zum guten Ton, fich von ihm malen zu laffen. So war es denn naturlich genug, daß ihn feine Collegen, die Parifer Porträtmaler, in demfelben Grade anfeindeten, in welchem ihn der Hof erhob. Sie befchuldigten das Publicum, es habe einen schlechten Geschmack und schenke Mignard seine Gunst nur deshalb, weil er aus Italien komme. Andere aber meinten, mit der Zeit werde man seiner schon überdrüßig werden, und die Historienmaler endlich fügten bei, er sei ja im Grunde genommen doch nur ein Porträtmaler.

Die Königin Mutter, welche Mignard zu ihrem Hofmaler ernannt, hatte für die von ihr erbaute Kirche von Val-de-Gräce in der Strasse Saint Jacques eine ausgesprochene Vorliebe. Nur eines, meinte sie, sehle noch, nämlich das Mignard die Kuppel derselben mit Gemälden schmücke. Diesen Wunsch zu verwirklichen

führte er ein Fresko aus, dem kein anderes in Frankreich an Umfang gleichkommt, und das damals von aller Welt als ein Meisterwerk bewundert ward, während es jetzt fast ganz vergessen ist, wozu allerdings der Umstand nicht wenig beitrug, dass in Folge ungenügender Kenntniss dieser Technik Seitens des Künstlers die Farbe bald verblich und auch von der Nachhilse mit Pastellstist, welche er nachträglich seiner Arbeit gegeben, jetzt nichts mehr zu sehen ist.



Madonna mit Kind. Gemälde von Pierre Mignard.

Mignard wählte, kühn genug, als Gegenstand seiner aus mehr als zweihundert Figuren bestehenden Composition das Paradies. Den Mittelpunkt derselben nimmt die heilige Dreieinigkeit ein, auf einem Wolkenthrone sitzend, von einer leuchtenden Aureole und Tausenden von Cherubims umgeben, an die sich Gruppen von Seraphims anschließen. Weiter unten tragen Engel das Kreuz im Triumphe herbei und ganz unten öffnet ein Engel das Buch mit den sieben Siegeln. Nächst dem Kreuze sieht man die heilige Jungsrau auf einer Wolke knieend, hinter ihr Maria Magdalena und andere heilige Frauen, während von der anderen Seite Johannes der Täuser herantritt. Oben zeigt sich das Osterlamm und der siebenarmige Leuchter, und zu beiden Seiten des ersteren gewahrt man die vier Debme Kamste Misselfer No. 85-86.

lateinischen Kirchenväter, linker Hand vom heiligen Papst Gregor und dem heiligen Augustin den heiligen Ludwig und die Königin Mutter Anna von Oesterreich, welche dem Könige der Könige ihre Krone und das Modell der ihm zu Ehren erbauten Kirche zu Füssen legt. Auch die Apostel und die Bekenner sehlen nicht, so wenig als die Martyrer und Ordensstifter. Weiterhin erscheinen Moses und Aaron, David, Abraham, Josua, Jonas und andere Personen des alten Testaments, desgleichen Engel mit der Bundeslade, und den Schluss machen die Schaaren der heiligen Jungsrauen und unzahlige himmlische Geister mit Palmen und Rauchfassen.

Im Algemeinen fehlt es der glücklich angelegten Composition nicht an manchen Reminiscenzen an Michel Angelo's jüngstes Gericht in der Sixtina; doch erscheint das Gewaltige des Florentiners überall gemildert und zum Lieblichen und Anmuthigen umgestaltet, wie es der Natur des Künstlers entsprach, den der Austrag unleugbar zwang aus seiner eigensten Sphare herauszugehen. Auch bei Rafael, Dominichino, Tintoretto, Guido Reni und den Carracci's machte Mignard zu Gunsten seiner Composition Anlehen, was ihm aber wohl nachgeschen werden mag, wenn man den räumlichen Umsang seiner Aufgabe bedenkt und sich daran erinnert, dass er Jahrzehnte hindurch die Meistlerwerke jener Künstler vor Augen gehabt. Und wenn dem Bilde vorgeworsen wird, es sehe ihm an kräftigen Lichtund Schattenmassen, so scheint man dabei zu übersehen, dass die Vorausssetzungen hier ganz andere sind als bei einem Wand- oder Staffeleibild, und dass ein geschlossenes Licht hier ein Fehler wäre. An der Aussuhruug des Werkes half ihm sein Freund Dufresnov.

Mignard vollendete feine Arbeiten im Jahre 1663; er hatte dazu nicht mehr als ein Jahr, ja wie Andere wollen, nicht mehr als acht Monate nöthig gehabt, und fein Lob war in Aller Mund. Sein Freund Molière ward dadurch zu einem Gedichte: La Gloire du Val-du-Grâce begeiftert, das freilich nicht dazu angethan ift, ihn unsterblich zu machen, aber den Dichter gleichwohl als tüchtigen Kunsttheoretiker erscheinen laist. —

Schon in Avignon war er wieder mit seiner Gattin zusammengetroffen, die er, als er weiter nach Paris ging, dort zurückließ. Jetzt eilte er dahin um die ganze Familie, die sich unterdes um ein Töchterchen vermehrt hatte, nach Paris überzusiedeln.

Dort aber hatten sich die Verhaltnisse wahrend seiner Abwesenheit namhast verändert. Nachdem Colbert die Finanzen Frankreichs geordnet, war er vom Könige u. A. zum Oberintendanten der Bauten gemacht worden. In dieser Stellung hatte er auch alle Kunstangelegenheiten unter sich, obwohl er darin nur höchst nangelhafte Kenntnisse besäts. Um so mehr war er auf Lebrun's Rath angewiesen und dankte ihm dafür, indem er ihn dem Könige zum ersten Hofmaler vorschlug und ihm, der bereits seit sast einem Jahrzehnt Rector und Kanzler der Kunstakademie war, nun auch noch die Leitung aller Arbeiten im Gebiete der Malerei und der Plastik übertrug, nicht minder auch die Direktion der Gobelinfabrik und die Intendanz aller Kunstzweige.

Mignard aber war nicht der Mann sich mit dem zweiten Platze zu begnügen, und sehr bald entstanden ernste, den Hos und die Künstlerwelt in Mitteidenschaft ziehende Conslikte zwischen den beiden großen Malern. Als Mignard Mitglied der Lebrun'schen Akademie werden sollte, lehnte er ab. Auf seine Seite traten außer anderen Künstlern auch sein alter Freund Dussenoy und François Anguier, einer der tüchtigsten Plastiker, die Frankreich im siebzehnten Jahrhundert aufzuweisen hatte. In dem heisen Kampse standen sich die Akademie und ihre Gegner mit Erbitterung gegenüber: auf Seite jener der König und Colbert, auf der Seite Mignard's die Königin Mutter, die Königin Maria Theresia, die Psalzgräfin, von der ein Zeitgenosse sagt, sie habe Mannesmuth und Frauenliebreiz, die Gräfin von Brissac, die schöne Lavallière, die Marquise von Sevigne sammt ihrer Tochter und ihrem ganzen Anhange, und alle die schönen Frauen und schönen Geister, welche unter dem Namen der oiseaux des Tournelles bekannt waren; an ihrer Spitze Ninon de Lenclos und die Scarron (nachmals Maintenon), Molière, Chapelle, Charlevat, Despréaux u. A.

Colbert ließ sich die gütliche Beilegung der Sache, in welche man auch die Akademie von San Luca in Rom hereinzuziehen gewußt, auf's Wärmste angelegen sein, und bot nicht blos Mignard, sondern auch dessen Freund Dustesnoy, die ehrenvollsten Bedingungen an, wenn sie nur in die Akademie einträten. Umsonst. Als Colbert seine Bemühung scheitern sah, ließ er Mignard endlich durch Perrault, den Generalcontroleur der öffentlichen Bauten, erklären, falls er in seinem Ungehorsam beharrte, würde er ihn über die Grenze bringen lassen. Obschon sieh Perrault seines unangenehmen Austrages mit möglichster Schonung entledigte, unterbrach ihn der stollte Künstler doch alsbald mit den Worten: Monsieur, le roi est le maitre, et s'il m'ordonne de quitter le royaume, je suis prêt à partire. Mais sachez bien qu' avec ces cinq doigts il n' y a point de pays en Europe où je ne sois plus considéré et où je ne puisse faire une plus grande fortune qu'en France! Da war denn nichts weiter zu versuchen.

Unter den zahlreichen Gönnern Mignard's befand fich auch der Herzog von Espernon, der gleichfalls Grund hatte fich über den Hof zu beklagen und dem Kunftler gegenüber wiederholt den Wunfch aussfprach, er möge mit ihm Paris verlaffen und nur mehr für fich und ihn arbeiten. Leider flarb er bald. Sein Hötel in der Rue Plätrière, heut Rue Jean Jacques Rouffeau, ging in die Hand des Finanzcontrolleurs d' Hervart über, der es wesentlich verschönerte und durch Mignard und Dufresnoy mit Fresken schmücken ließ. Jener malte den Tod der Kinder der Niobe, die Strase des Marsyas, das Urtheil des Midas und die aus dem Tempel Apoll's vertriebenen Laster, serner Minerva, von Schwänen gefolgt, und Mercur mit den in Elstern verwandelten Töchtern des Pierus; Dufresnoy dagegen vier von seinem Freunde stassische Landschaften. Gegen Ende des Jahres 1665 starb dieser treue Genosse, ein Verlust, der Mignard aus Schmerzlichste berührte. Ein Act seiner ausrichtigen Pietät war es, dass er kurze Zeit nachher Dufresnoy's lateinisches Lehrgedicht über die Malerei in Druck herausgab.

Der Streit mit der Akademie schien seine Popularität noch erhöht zu haben, und es gingen ihm rasch hintereinander umfangreiche Austräge zu, in Folge deren er in der Kirche St. Eustache, im Hötel de Longueville, in St. Jean in Troyes und im Kloster der Filles Sainte Marie zu Orléans Fresken ausführte, und nebenbei noch zahlreiche Staffeleibilder malte, darunter eine Andromeda, welcher auch sein Gegner Lebrun die vollste Anerkennung nicht verweigern konnte.

as. In jene Zeit fällt ein Streich, den Mignard diesem spielte. Ein damals sehr bekannter Kunsthändler, Namens Garrique, bot eine Magdalena aus, die er aus Italien hatte kommen lassen, und über deren Schönheit Künstler und Kunstsreunde nicht genug Worte des Lobes sinden konnten. Sie galt allgemein sür ein Werk von der Hand Guido Reni's, und auch Lebrun sprach sich dahin aus. Bald nachdem der Chevalier de Clairville das Bild um zweitausend Livres erstanden, verlautete gerüchtweise, es sei eine Arbeit Mignard's. Dagegen bestand unter Anderen auch Lebrun mit aller Energie auf seiner Ansicht, und erklärte bei einem Diner im Hause des Chevalier, an dem auch Mignard Theil nahm, das Bild sei vielmehr aus Guido's bester Zeit. Mignard bestritt das und bot Lebrun eine hohe Wette an, erklärte aber, als Lebrun bereit war sie anzunehmen, zur allgemeinen Ueberraschung, er selber habe das Bild gemalt und zwar auf eine Leinwand, auf der vordem das Porträt eines Cardinals gewesen sei. Und er blieb auch den Beweis nicht schuldig, denn kaum hatte er mit einem in Weingeist getauchten Pinsel das Haar der Heiligen bearbeitet, als das rothe Barett des Cardinals darunter zum Vorschein kam. De Clairville aber schatzte das Bild so hoch, das er sich nicht dazu verstand den Kauspreis zurückzunehmen, den ihm der Künstler wiedererstatten wollte.

Von den überaus zahlreichen Portrats, welche Mignard in jener Zeit malte, mag wenigstens das des Marschalls Turenne hervorgehoben werden. Er hatte den Kopf 1675 entworsen und vollendete das Werk im nächsten Jahre aus dem Gedächtnis, als die Nachricht von dem Tode des Marschalls eingetroffen. Es zeigt diesen auf freiem Felde Beschigungsarbeiten besichtigend, auf demselben Pferde sitzend, auf dem ihn bei Sasbach eine Kugel traf.

Nach feiner Rückkehr aus dem Feldzuge in den Niederlanden 1677 übertrug Monsteur, der Bruder des Königs, Mignard die Aussuhrung zahlreicher Wand-Gemälde in seinem Schlosse Saint Cloud. Mignard wählte für die Galerie die Geschichte Apollos mit allegorischen Nebenbildern, unter denen die Jahreszeiten eine hervorragende Stelle einnehmen, für das Cabinet die Sage von der Diana und für den Salon den Olymp. Und als vollendeter Hosmann gab er dem Sonnengotte die Zuge des Königs und verschiedenen Göttinnen die schoner Damen am Hose, und versehlte auch nicht, namentlich in seinem Deckengemälde im Salon, dem lüsternen Zuge zu solgen, der durch jene Zeit ging.

Die Ungeduld, mit der Monsieur der Vollendung des Olymps entgegensah, und deshalb einen Theil der Geruste wegnehmen ließ, zog dem Kunstler einen schweren Sturz aus bedeutender Höhe zu, in Folge dessen er sechs Wochen lang die Arbeit unterbrechen musste. Aber bald darauf war er so glücklich, den König nach Besichtigung der Bilder sagen zu hören, er wünsche sehr, dass die Bilder, welche gleichzeitig Lebrun in der Versäller Galerie malte, denen Mignard's an Schönheit gleichkamen. Auch Colbert söhnte sich Angesichts derselben mit dem Kunstler aus. Seine Thatigkeit in Saint Cloud aber schloß dieser mit seiner schönen Kreuzabnahme in der Schloßcapelle.

Bald nachher, im Sommer 1683, flarb Colbert, und an feine Stelle trat der unserm Kunftler aufrichtig gewogene vormalige Kriegsniinister Louvois. In seinem Auftrage begann Mignard schon im Frühling des nachstolgenden Jahres mit seinen Fresken in der kleinen Galerie und dann im Cabinet Monseigneur's zu Versalles, welch letztere uns durch die trefslichen Stiche Gerard Audran's erhalten sind, nachdem die Originale bei dem aus baulichen Gründen nothwendig gewordenen Abbruche der Galerie verschwanden.

Das Jahr 1687 brachte dem ehrgeizigen Künftler, über den die Sonne königlicher Huld nunmehr ungetrubt ihre Strahlen ergoß, eine neue Auszeichnung: er ward in den Adelsstand erhoben. Und ehe drei weitere Jahre um waren, schied im Februar 1690 sein alter Rivale Lebrun aus dem Leben, und Mignard's heissester Wunsch ging in Ersullung: er ward nicht nur zum ersten Maler des Königs, son-



Die heilige Cacilie. Gemälde von Pierre Mignard.

dern auch zum Director und Generalconfervator des königlichen Gemälde- und Zeichnungscabinets, zum Director und Kanzler der königlichen Malerakademie und zum Director der Gobelinmanufactur ernannt. Indes erlaubten ihm seine vielen anderweitigen Arbeiten nicht, die letztgenannte Stelle anders als blos dem Namen nach zu bekleiden.

Bald nach Antritt seiner neuen Stellung erwarb sich Mignard das große Verdienst um die Kunst, sur den Stich der Hauptwerke in den Gemäldesammlungen zu Verfailles, Saint Cloud u. s. w. zu sorgen. Dann zeichnete er im Austrage Louvois' im großen Masstabe gesaltene Entwürse für Fresken, mit denen die Kuppel des Invalidendomes geschmückt werden sollte, deren Aussührung aber der Tod des Meisters verhinderte.

Zu seinen letzten bedeutenden Werken zählen aufser den Porträts des Konigs und der Maintenon mehrere größere hiftorifehe und religiöße Bilder: eine Kreuztragung, heut im Louvre; ein h. Johannes in der Wüfte, für den König von Spanien gemalt; das Wunder des h. Dionys; ein Chriftus mit dem Schilfrohr, der Santeuil zu einem lateinischen Gedicht begeisterte; die Familie des Königs Darius vor Alexander dem Großen und eine figurenreiche Pest in Epirus.

Obwohl feine Kräfte allmälig fehr nachgelaffen, führte er doch den Pinfel, fo lange er ihn zu halten vermochte. Als er aber ernfllich erkrankt war, fehickte der König jeden Tag zweimal einen Kurier, fich nach feinem Befinden zu erkundigen. Seine Lage genau erkennend, hauchte der Künftler am 31. Mai 1695 zwifchen 6 und 7 Uhr Morgens feine Seele aus. Der König aber erklärte öffentlich, eine Stelle, die Männer wie Lebrun und Mignard fo rühmlich ausgefüllt, folle nicht wieder befetzt werden: er wolle keinen erften Hofmaler mehr.

Mignard hinterließ drei Söhne und eine Tochter, Katherine, in deren Armen er ftarb. Sie blieb nach ihres Vaters Ableben am Hofe und vermählte fich 1696 mit dem Grafen Jules de Feuquières, Oberft und General-Lieutenant der Provinz Toul. Er hat fie als Fama, fein Portrat haltend, gemalt (s. die Abbildung Seite 45), und bediente fich ihrer in gleicher Weise wie in früheren Tagen ihrer Mutter vielfach als Modell; ein Umstand, der Lebrun zu den Worten veranlafste: Cet homme est bien heureux de trouver dans sa maison des modèles plus beaux que les statues antiques.

Mignard entwickelte eine staunenswerthe Vielseitigkeit, indem er nicht blos Portrats und historische Bilder, sondern auch Thiere, Landschaften und Architektur malte. Seine Cabinetsstücke sind von nicht geringerem Werthe als seine Wand- und Deckengemälde. Am größten aber erwies er sich im Porträt, in welchem er den besten Meistern aller Zeiten gleichgestellt werden dars. Er hielt viel auf Correctheit der Zeichnung und war in Bezug auf diese gegen sich selber nicht minder streng als gegen Andere, ließ sich aber gleichwohl nach dieser Seite hin manchen Verstoß zu Schulden kommen.

Bei feiner Rückkehr nach Frankreich zählte er bereits achtundvierzig Jahre; was er nach diefer Zeit schuf, fällt somit in eine Zeit, in welcher der Künstler seine Entwickelungszeit längst hinter sich hatte, und das muss bei deren Beurtheilung ohne Zweisel mit in Betracht gezogen werden.

Seine Begabung war weniger bedeutend, als man nach der ihm durch seine Landsleute zu Theil gewordenen Vergötterung anzunehmen versucht sein könnte, aber immerhin bedeutend genug, um ihn zu einem der berühmtesten französischen Künstler zu machen. Dazu trug nicht wenig bei, dass er, in jeder Beziehung ein

Kind feiner Zeit, klug genug war, der allgemeinen Geschmacksrichtung zu huldigen, die weniger Tiese als Anmuth verlangte. Diese Anmuth aber wird nicht eleten zur Süsslichkeit, namentlich in seinen Madonnen, welche sich lediglich als schöne, liebenswerthe Frauen erweisen, aber keine Spur von jener Göttlichkeit an sich tragen, welche denen des großen Urbinaten innewohnt. Es gelt ein weiblicher Zug durch seine Bilder, sowohl was die Composition, als was das Colorit betrisst, und darin hat er eine gewisse Achnlichkeit einerseits mit Sassoferrato, andrerseits mit Carlo Dolei und Albani. Diese Anmuth war es, die ihn zum Liebling der Frauen machte. Die Frauen aber gaben damals am sranzössischen Hose auch in der Kunst den Ton an; und wenn seine Anmuth oft genug zur Geziertheit ward, so gereichte das dem Künstler am wenigsten in einer Zeit zum Nachtheil, der alle Natur abhanden gekommen war, und die am Theatralischen nur zu viel Gesallen sand. Sein Colorit läst im Allgemeinen durch seine Wärme, Klarheit, seinen Glanz und Schmelz erkennen, das er sich das Studium guter alter Meister hat angelegen sein lassen, doch es streist nicht selten an's Bunte.

Mängel aber, wie die angedeuteten, können auch durch Vorzüge, wie fie Mignard unverkennbar belafs, nicht ganz aufgewogen werden, felbft wenn zu diesen Vorzügen die seine Auffassung und liebevolle, höchst forgfaltige und theilweise sogar sehr krästige Aussührung hinzukommen, welche namentlich seine Porträts kennzeichnen. Sehr glücklich war unser Künstler übrigens in der Behandlung des Nackten, das er ausserordentlich schön, weich und krästig zugleich, darzustellen wuste.

Nach feinem Tode ward Mignard allmälig weniger begeiftert gerühmt, als es von Seite feiner Zeitgenoffen und namentlich durch Molière, Scarron, La Bruyère, Madame de Sevigné und andere ihm befreundete Männer und Frauen gefchehe war, welche zugleich unter dem Einflusse der herrschenden Geschmacksrichtung standen. Aber wenn auch die Gegenwart keine Lust hat, in den von jenen angestimmten Lobgesang einzusfallen, so ist sie duch gerecht genug, des Künstlers wirkliche Verdienste ohne Rückhalt anzuerkennen. Freilich weis sie auch, das er nicht frei war von Habsucht, Eisersucht und Eitelkeit, wie er denn nach seiner Ernennung zum Akademiedirector dem Herkommen zuwider als sogenanntes tableau de réception nicht den Stich nach einem Werke eines anderen großen Meisters, sondern nach seinem Fresko im Val-de-Gräce vertheilen lies.

Dass die besten Stecher seiner Zeit es sich zur Ehre rechneten, nach des bei Hose so angeschenen Künstlers Werken zu stechen, bedarf keiner Erläuterung. Wir finden unter ihnen Gérard und Benoit Audran, François, J. B. und Nicolas de Poilly, Gérard Edelinck, Daullé, Claude Duslos, François Chéreau u. A.

Seine Handzeichnungen bieten für einen Künftler, der fich mit dem Pinfel so verschaltnismassiig wenig Interesse. Die Mehrzahl derselben besteht aus einfachen Contouren, mit dem Bleistist gezogen; nur hier und da sind Schattenpartien angedeutet. Andere sind mit der Feder umrissen und nit chinesischer Tusche oder auch mit Bister kräftig schrassirt; in anderen endlich sind die höchsten Lichter mit Weis aufgesetzt. Sehr beliebt waren einst seine mit drei Kreide-Stissen ausgesührten Porträts.



Claude Lorrain (Claude Gelée).

Geb. im Schlosse Chamagne 1600, † in Rom 1682.

Noch find nicht volle zwei Jahrhunderte verflossen seit Claude Gelée's lichttrukenes Auge sich für immer geschlossen, und schon umwebt die Sage das Bild seines Lebens.

Auch fein Weg ging durch Nacht zum Licht.

"Wann jemalen einer von einem schlechten Anfang oder geringen Wissenschaft zu so großer Kunst in der Mahlerei gestiegen, dass sein Lob durch die ganze Welt ausgebreitet worden, so ist es gewiß unser Claudius Gilli gewesen, der insgemein nach seinem Vaterland Loraines genannt worden. Von ihm sallen verwunderliche Begebenheiten zu erzählen, sür, als dass, da er erstlich in die Schreib-Schul gestellt, und darinnen wenig und schier nichts zugenommen, seine Eltern ihn zu einem Pasteten-Becken gedinget, nachdem er nun in dieser Arbeit etwas ersähren, zog er seinem Beruf nach mit vielen andern dergleichen seinen Landsleuten, nach Rom, weilen daselbst immerdar in die etlich hundert Lothringische Köch und Pasteten-Becken sind, alldie weil er aber der Italiänischen Sprach und aller Complementen unersähren, keinen rechten Dienst haben konnte, nahme ihn ein gestreicher, zwar podagrischer, doch wegen seines lustigen Humors beliebter Mahler, genannt Augustin

Taso zu sich, welcher viele Architecturen, Friesen und anders in der Cardinal-Zimmer, zu Zierrathen oberhalb der Tapetzereyen, auch perspective und anderes machen, dernthalben und anderer Geschäften wegen auch zum östern ausreiten, und an unterschiedlichen Orten sich aufhalten musste: Da dann indessen Claudi Gilli ihm die Kuchen und das ganze Hauswesen sehr willig versähe, alles säuberte, die Farben zum Mahlen riebe, Palet und Pensel putzte." So Sandrart in der Deutschen Akademie. Nürnberg 1675.

Wir werden hiernach gut daran thun, wenn wir uns in den Fällen, in denen die Angaben anderer Biographen Gelée's von denen Sandrart's über diese Periode abweichen, dieser Thatsachen erinnern.

Claude Gelée oder Gille ward im Jahre 1600 auf dem Schloffe Chamagne — Andere nennen es Champagne — geboren, das an den Auslaufen der Vogesen und am Ufer der Mosel liegt, nicht serne von Mirécourt und Epinal. Lothringen wurde damals vom Herzoge Carl II., dem Großen, beherrscht, der wie sein Sohn und Nachsolger Heinrich II., der Gute, zu den deutschen Reichsfürsten zählte. Auch Herzog Carl III gehörte noch dem Reichsverbande an, bis er zwölf Jahre vor dem Ableben unsres Künstlers sein schönes Land an Frankreich verlor. Aber auch dann noch dauerten die alten Beziehungen Lothringens zum Reiche fort; erst 1766 ward es dem französischen Königreiche völfig einverleibt.

Hiernach hätten wir den Anspruch Frankreichs auf Claude Gelée als einen französischen Künstler zu beurtheilen.

Claude's Vater hieß Johannes Gelée und hatte außer Claude noch vier Söhne, von denen dieser der Drittgeborene. Seine Mutter war Anna Padose. Als der Vater starb, zählte unser Held erst zwölt Jahre. Um dieselbe Zeit verlor er auch die Mutter, und es blieb dem armen Jungen nichts übrig, als bei seinem ältesten Bruder Johannes Unterkunst zu suchen, der ein geschickter Formschneider war und zu Freiburg im Breisgau lebte; er erhielt von diesem alsbald praktische Anweisung im Zeichnen von Ornamenten. So erzählt Baldinucci die Jugend unfres Künstlers und fügt dann bei: - "Unter solchen Umständen hielt er sich, weil er gute Anlage zum Zeichnen besass, bei seinem ältesten Bruder Johannes auf, der in der Stadt Freiburg im Elsas sich zu einem tüchtigen Formschneider ausgebildet hatte, und beschäftigte sich unter dessen Leitung ein Jahr etwa damit allerlei Blatt- und Ornamentwerk zu zeichnen. Da wollte es sein Glück, dass einer feiner Verwandten, ein Spitzenhandler, gerade damals nach Rom zu reisen hatte, der den Knaben mit sich nahm. Als er daselbst angelangt war, nahm er nicht weit vom Pantheon Wohnung und begann lediglich mit den von seinem Bruder mitgebrachten ersten Anfangsgründen des Zeichnens und mit der kleinen Baarschaft, die ihm von Daheim geblieben, zu studiren, so weit es ohne Anweisung gehen wollte." Pascoli und Andere erzählen den Hergang einfach Baldinucci nach. Dohme, Kunst u. Künstler. No. 93-96.

Da ist also keine Rede davon, dass Claude ein ungelehriger Junge gewesen, den man, weil er zu nichts anderm getaugt, zu einem Pastetenbäcker in die Lehre geschickt, und der dann mit Andern seines gleichen auf der Wanderschaft nach Rom kam.

Auf welcher Seite liegt nun die Wahrheit? Es kommt darauf an, die Glaubwürdigkeit der Quellen zu prüfen.

Baldinucci nennt als die, aus welcher er seine Mittheilungen über unsres Künstlers Jugendzeit geschöpft, einen Neffen desselben, Josef Gelée, der damals in Rom Theologie studirte, später aber sich dort verheirathete. Mit dem Künstler selbst scheint er nicht in Berührung gekommen zu sein. Ob dieser Josef Gelée zu seinem Oheim in näheren Beziehungen stand, darüber wissen wir nichts. Es unbedingt anzunehmen, müssen wir Anstand nehmen, da erfahrungsgemäß solche Beziehungen zwischen Verwandten in ungleichen Alters- und Lebensverhältnissen, wie sie auch hier vorlagen, selten genug zu sein pflegen: unser Künstler stand damals bereits auf der Höhe seines Ruhmes und seines Glückes, und es spricht wenig Wahrscheinlichkeit dafür, dass er sich mit seinem Neffen über sein Vorleben unterhielt. Dagegen erscheint es natürlich genug, dass er darüber mit einem Altersgenossen sprach, der zu gleicher Zeit sein Freund und Standesgenosse war, wie Sandrart, War Gelée ferner nach Sandrart's Worten kein großer Hofmann, so heisst das wohl so viel als ein offener, gerader Charakter, dem die Wahrheit mehr galt als die gesellige Form; war er endlich gutherzig und fromm, so dürsen wir wohl auch annehmen, dass er dem langjährigen Freunde gegenüber aus seinem bescheidenen Vorleben kein Hehl machte, und langjähriges Beisammen-Wohnen und gemeinschaftliche Studienausflüge, wie Sandrart sie erwähnt, boten sicher Gelegenheit genug zu gegenfeitigen Mittheilungen. So darf man Sandrart über seines Freundes Jugenderlebnisse wohl besser unterrichtet halten als die Söhne seiner Brüder, die, in weiter Ferne lebend, wohl wenig Verkehr mit dem als großer Herr lebenden Oheim hatten, bis einer von ihnen zu seinem Haushosmeister bestellt ward und nach Gelée's Ableben ein zweiter nach Rom ging, um sich mit diesem in die Erbschaft zu theilen.

Hatte Gelée, wie Baldinucci des Künftlers Neffen nacherzählt, wirklich bereits bei feinem Bruder zu Freiburg im Breisgau fich im Zeichnen von Ornamenten (rubeschi e fogliami) geübt, fo muß es in hohem Grade auffallen, daß Sandrart erzählt, Gelée habe, nachdem er fich in der Perspective informirt, sich auß Zeichnen verlegt »so ihm aber gar nicht anständig war, dann er keine einige Manier noch Zierlichkeit annehmen konnte.« Im Malen war Gelée, wenn wir Sandrart recht verstehen, sein eigener Lehrer. Nur so erklärt es sich nämlich, daß er gar keine Ahnung davon hatte, daß man unmittelbar nach der Natur malen könne, bis er eines Tages Sandrart bei dem Wasserfall in Tivoli Studien nach der Natur machen sah. Bis dahin war er viele Jahre »täglich in das Feld hinaus und den weiten Weg wieder heim gelausen, « um die draußen gesehenen Farben auf das Werk, welches ihn beschäftigte, anzuwenden. Er hatte freilich in eines Malers Haus gelebt, aber nur Farben gerieben, Palette und Pinsel geputzt und die Küche bestellt.

Als die Neffen Gelee's durch feinen Nachlafs zu reichen Leuten geworden, mag es ihnen vielleicht, wie manchem anderen Emporkömmling auch, angemeffen erschienen fein, dem Italiener, der sie über ihres verstorbenen Oheims Jugendzeit ausfragte, eine Geschichte zu erzählen, die der vieler anderer Künstler ähnlich

genug war. Ob übrigens der ältere Bruder des Künftlers, der obengenannte Johann Gelée, diesen während der ersten Zeit seines Ausenthaltes in der ewigen Stadt wirklich unterstützte, oder ob das die Nessen nur erzählten um zu zeigen, das Claude von der Familie wenigstens Einiges genossen, kann süglich dahingestellt bleiben.

Floss ihm aber eine solche Unterstützung in der That zu, so erklärt es sich doch leicht genug, dass diese Quelle nach dem Ausbruch des dreißigjährigen Krieges versiechte; denn da wurde nicht nur der Verkehr, nan entlich für Geldsendungen, in bedenklichster Weise erschwert, sondern auch das Geld selber gewaltig rar. Gelée konnte sich in Rom nicht länger halten, und so versuchte er sein Glück in Neapel.

Dass er diesen Versuch unternahm und sich ein Paar Jahre lang in Neapel aufheilt, daseibst auch bei einem Landsmanne, dem Maler Gottfried Wals aus Köln, Unterricht in der Perspective, Architektur und Landschaftsmalerei erhielt, darin sind alle seine Biographen einig; nur Sandrart erwähnt dieses Umstandes mit keiner Silbe. Selbst über den Namen des besagten deutschen Künstlers gehen ihre Meinungen nicht auseinander, denn wenn ihn Baldinucci und d'Argensville auch Goffredi nennen, so steckt eben nur der deutsche »Gottsried« dahinter, dessen Fremde bei längerem Ausenthalte in Italien von ihren näheren Bekannten mit ihren Vornamen angeredet zu werden.

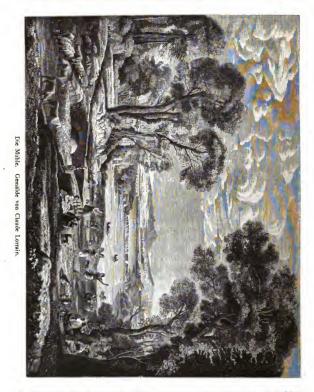
Eine weitere Streitfrage ist die, ob Gelée die Reise nach Neapel unternommen vor oder nachdem er bei Tass in Dienst gestanden. Sandrart nennt wie bemerkt den Namen seines Landsmannes Wals gar nicht, erzählt vielmehr nur von Tass, der Gelée in sein Haus ausgenommen und zwar in einer Weise, die uns glauben lässt, es sei dies bald nach Gelée's Ankunst in Rom geschehen. Damit stimmt auch d'Argensville überein. Dagegen erzählt Pascoli, Gelée sei zuerst bei Wals in Neapel und darauf in der Schule des Tass zu Rom gewesen. Diese Ansicht hat auch unter den Neueren mehrere Vertreter gesunden, so A. Wolfg. Becker, Hyazinth Holland u. A. Alle aber nennen Wals als denjenigen, der Gelée in der Perspective unterwiesen. Hierzu macht indess d'Argensville die nicht ganz grundlose Bemerkung, es sei darunter die Lustperspective zu verstehen, denn mit den Gesetzen der Linearperspective sei er, seinen Gemälden nach zu urtheilen, nicht so ganz vertraut gewesen.

Die erwähnte Streitfrage wird wohl vor der Hand, d. h. io lange nicht weitere Quellen für die Jugendgeschichte des Künstlers zugänglich werden, ungelöst bleiben.

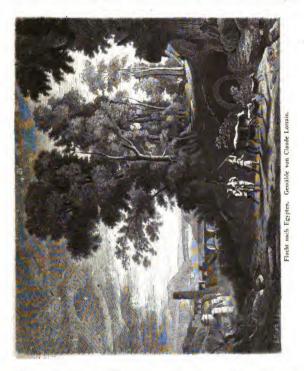
Augustin Tassi, geboren um 1565, gestorben 1642 war seinerseits ein Schüler des berühnten Landichafters Paul Bril. Während eines mehr als vierzigjährigen Ausenhaltes in Rom, wohin die Erfolge seines Bruders Matthäus ihn gezogen, hatte dieser dort einen auf die Entwickelung der Landschaftsmalerei für alle Zeiten entscheidenden Einfluß gewonnen. Er bildete sich einerseits an den Schönheiten der italienischen Natur, andrerseits an den landschaftlichen Werken Tizian's und Annibale Caracci's. In den Bildern aus seiner späteren Zeit begegnen wir einer seierlichen, nicht selten wehmüthigen Ruhe, einer glücklichen Wiedergabe der Gesammterscheinung der Natur in Lust und Licht, einer hohen Schönheit der Beleuchtung, einer ties ergreisenden Wahrheit, einer scharsen Charakteristik der Jahresund Tageszeiten und einer bewundernswerthen Abstufung der Töne; lauter Ele-

mente die spater in Gelée's Werken nur noch reiner und gesteigerter zum Ausdruck kommen.

Ueber Taffi felber erfahren wir aus gleichzeitigen Schriftstellern wenig mehr,



als wir bereits durch Sandrart wiffen: dats er trotz feiner Gicht allezeit fröhlicher Laune und ein Mann gewefen, der als geiftreicher Gefellschafter überall beliebt und gesucht war; das er mit den hervorragendsten Persönlichkeiten Roms lebhaften Verkehr unterhielt und namentlich von den Cardinalen, sur deren Conclavim Quirinal er architektonische Decorationen, Marine- und Landschaftsbilder malte, vielfach in Anspruch genommen war. Ein Ausenthalt im Häuse eines so begabten Mannes, ein täglicher Verkehr mit ihm musste das sür das Schöne empfangliche Gemuth Gelée's nothwendig sördern, nicht minder auch vieles dazu beitragen,



dass er an seiner vernachlässigten gestligen Bildung manches nachholte. Wie weit Tassi den jungen Gelée beeinslust, lässt sich nicht mehr mit Sicherheit bestimmen. Wenn übrigens Baldinucci erzählt, Gelée sei, als er mit 25 Jahren zu Tassi gekommen, im Malen von Landschaften, Architekturen und kleinen Figuren ziemlich unterrichtet gewesen, so dass es ihm nicht schwer geworden bei Tassi

Aufnahme zu finden, fo irrt er fich wohl im Alter, da Gelée damals nicht über 23 Jahre gezahlt haben kann. Denn er war zwei Jahre bei Tassi und ging schon 1625 in die Heimat zurück. Aber gerade die künstlerische Vorbildung, von der Baldinucci spricht, macht es wahrscheinlich, dass Gelée damals schon aus Neapel kam.

Es ift ziemlich wahrscheinlich, dass Gelée während dieser Periode seines Lebens auch unmittelbar mit Paul Bril in Berührung kam, denn Bril und Tassi setzten ohne Zweisel ihren Verkehr miteinander auch dann noch sort, als dieser längt ausgehört hatte, Jenes Schüler zu sein. Es kommt hierzu, dass des Ersteren künstlerische Thatigkeit in Rom sich bis zum Jahre 1624 versolgen läst, Gelée die ewige Stadt aber erst ein Jahr später verliess. Dass er die Werke Bril's studirt, lehrt ein einziger Blick auf seine eigenen.

Was Gottfried Wals anlangt, fo wiffen wir weder von feinem Leben noch von feinen Werken Zureichendes, um daraus fehliefsen zu können, was fich Gelée von ihm angeeignet. Jedenfalls läßt fich nicht wohl beftreiten, daß die architektonifiche Scenerie der Bilder Gelée's die Höhe feiner eigentlichen landschaftlichen Compositionen nicht erreicht. Darüber war der Künstler selbst vollständig im Klaren, wie der Umstand beweist, daß er seine perspectivischen Linien vielsach durch Baume, Moos etc. zu decken suchte.

Diejenigen Schriftsteller, welche annehmen, Gelée sei erst nach seiner Rückkehr von Neapel bei Tasse eingetreten, lassen ihn diese Stellung im Frühling des
Jahres 1625 ausgeben, bezeichnen aber seine Gründe hiersür nicht. Auf denselben
Zeitpunkt wird auch seine Abreise in die Heimat angesetzt, ohne dass wir
ersahren, was ihn zur Rückkehr bewogen. Namentlich lassen unsere Quellen
es unentschieden, ob Gelée damals seine Kunst bereits selbständig übte. Es erscheint hiernach sreilich als Hypothese, wenn einige seiner Biographen annehmen,
er habe Rom deshalb verlassen, weil es ihm nicht gelungen eine entsprechende
Stellung zu erringen und er gehoft, das werde ihm in der Hauptstadt seines Vaterlandes Lothringen möglich werden. Doch läst sich nicht leugnen, das diese
Annahme die größte Wahrscheinlichkeit für sich hat.

Gelée reiste im April 1625 über Loreto und Venedig, durch Tirol, Baiern und Schwaben an den Rhein, und von da durch das Elfas an die User der Mosel.

Auch an diese Reise knüpst sieh die Sage, die unseres Künstlers Leben umfipinnt, als habe er anstatt dem siebzehnten Jahrhundert der vorgeschichtlichen Zeit
angehört. Zunächst hat sie sich seines Ausenthaltes in der Hauptstadt der kurbaierischen Lande bemächtigt, den sie als die Folge einer Krankheit erklärt, die
ihn dort besallen. Hiernach hätte Gelée bei dieser Gelegenheit dem kursürstlichen
Kanzler Freiherrn von Mayer bei Harlaching, oberhalb Münchens am rechten IsrUser gelegen, eine Villa ausgebaut und mit Werken seiner Hand ausgeschmückt.
An zwei Jahre sei er da oben gesessen, eie auch hie und da nach Maria Einstedeln,
einem lustigen Jagdschlösslein auf dem anderen saruser, hinüber gekommen und
habe von der Villa aus die Wolkenzüge gern studirt, die in dieser mit Unrecht
verrusenen Gegend schöner, großartiger und wechselreicher sich erweisen, als
anderswo, wie unsere Künstler recht wohl wissen.

Der wackere Georg Nagler ist aber damit nicht zufrieden; er macht, auf einer anderen Sage fußend, die neben der ersten herläust, die Villa bei Harlaching

zum Eigenthum unseres Künstlers und meint, dieselbe und die Anhöhe mit einer Gartenanlage, die fich den Hügel hinaufzog, hätte vielleicht das Miniaturbild jener Villa sein sollen, die er an einem der sanstesten Abhänge des Janiculus in Rom sich erbauen liefs, da, wo dieser dem südlichen Abfall des trümmerreichen Aventin gegenüber den gelben Tiberstrom durch ein enges Bette zwängt. Charles Blanc feinerseits weiß von zwei Bildern aus der Umgebung Münchens zu erzählen, die Gelée während feines Aufenthalts daselbst gemalt haben soll. Möglicher Weite find es zwei von den Dreien, von denen Sandrart schreibt: "und ich bekenne, dass meine Feder zu schwach ist, sein (Gelée's) Lob nach Meriten vorzutragen. wesswegen ich die Liebhabere selbsten zu seinen Werken, theils in Rom, theils bei anderen Königen und Potentaten der ganzen Welt zurück gewiesen haben will, absonderlich bei uns Teutschen, zu den wahren Kunstverständigen und liebhabenden Freiherrn von Mayer und dessen Kunst-Cabinet zu Mönchen und Regensburg, allda er die von Ihro Churfl. Durchl. in Bayern aufgetragene hochwichtigsten Canzeley und schwäreste Reichs-Geschäfte, mit einem curiosen Kunstcabinet von den allerraresten Gemälden lindert und seinen Geist damit ergötztt; darin seine Gnaden von Claudii Gilli Hand, eine Morgenröthe haben, wie bei aufgehender Sonnen augenscheinlich der Thau sich verzehret, dass Land und Bäume bescheinet werden, alles in natürlicher Vertieffung, wie es in der Natur felbst zu geschehen pflegt; Alío auch in einem anderen Stück die Abendstund, vor der Sonnen Untergang, welche über die Berge röthlich hinabziehet, worbei die hitzige rothe Trückene am Himmel und die Wärme, wie in heißen Sommertagen geschieht, an dem Gebürg, Bäumen und Thälern, ganz verwunderlich und natürlich zu sehen. Nach diesem lies ermeldter Freiherr von Mayer noch ein drittes von dem ermeldtem Claudio Gilli mahlen, da er vernünftig die zweite Nachmittags-Stund ausgebildet, wie das Vieh wieder durch einen Bach ausgetrieben wird, in eine schöne Landschaft mit Bäumen, Ruinen und vielfältiger Erweiterung im Feld und Gebürg, alles der wahren Natur zum ähnlichsten, so genugsam des Meisters Lob bezeuget" u. f. w.

Befaß Gelée im nahen Harlaching eine Villa, in der er den Sommer über wohnte, so war nichts natürlicher, als daß er auch in München selber ein Winterquartier hatte. So legte ihm denn die Volkssage auch ein Haus in der Kausingergasse zu München bei, und zwar ein recht stattliches, das bis in unser Jahrhundert herein an seiner ganzen Fronte mit schmucken Fresken geziert war und in der That einem Landsmann Gelée's, dem Handelsmann Claude Cler eigenthümlich zugehörte, dessen siehen klingender Vorname mit zu der Sage Veranlassung gegeben haben mag.

So hat diese den Ausenthalt des großen Meisters in München nach ihrer Weise gestaltet, und die Gegenwart es sich nicht nehmen lassen sie in dauernder Weise sestzuhalten.

König Ludwig I. hatte nämlich (chon längft beschlossen, Gelée als Zeichen leiner Verehrung ein Denkmal zu setzen und dazu die Stelle der chemaligen Villa zu Harlaching ausersehen. Die Villa selber ist freilich im Jahre 1796 von den Franzosen niedergebrannt worden und in dem Gestrüpp an dem Hügelabhang von den zierlichen Anlagen keine Spur mehr zu sinden, in denen vordem schöne Frauen und galante Herren lustwandelten; es möchte nur sein, dass ein der Botanik Kundiger dort und da auf einen Strauch stiesse, der sich sonst aus User der grünen

lsar nicht zu finden pflegt. Georg Dillis aber, der tüchtige Landschafter und Centralgalerie-Director in München, hat uns in einer 1789 angesertigten, ziemlich trockenen Zeichnung ein Bild der Villa hinterlassen und Eugen Neureuther dasselbe mit seiner geistreichen Nadel nachgebildet. An dieser Stelle also ward dem unsterblichen Meister ein überaus schlichtes Denkmal errichtet und am 3. Juni 1865 unter lebhaster Theilnahme der Münchener Künstler seierlich enthüllt.

Wie hat sich nun aber diesen Sagen gegenüber die Kritik zu verhalten?

An der Anwesenheit Gelée's in München zu zweiseln besteht kein zureichender Grund, ebenso wenig daran, dass er die erwähnte Villa bei Harlaching wenigstens vorübergehend bewohnt habe; denn es ist wahrscheinlich genug, dass der kunstliebende Freiherr von Mayer mit dem aus Italien kommenden Künstler in Verkehr trat, wenn dieser damals auch noch nicht zu den beruhmten Meistern zählte.

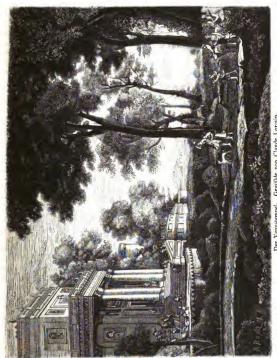
Als ficher darf dagegen angenommen werden, dass Gelée nicht Eigenthümer jener Villa geweien. Seine Vermögensverhältniffe konnten in jener Zeit nicht wohl so günftig sich gestaltet haben, dass er sich den Luxus eines solchen Baues erlauben durste, zudem in einem Lande, wo sur ihn und sein Kunststreben auf die Dauer nichts zu suchen war. Am allerwenigsten aber konnte sein angebliches Harlachinger Bestizthum ein Miniaturbild seiner Villa am Janiculus sein; denn diese stammt erst aus späterer Zeit, als er, der Gunstling Urban's VIII. und der römischen Aristokratie, in Folge der ausserordentlich hohen Preise, welche er sur seine Bilder verlangte, ein sehr reicher Mann geworden war.

Die Sage von seinen Besuchen in Maria Einsiedeln mag wohl mit der Thatsache zusammenhängen, dass der Münchener Maler Cosmas Asam daselbst spater ein Schlösischen besats und mit nun halb erloschenen Fresken selmuckte. Freilich ward dieser erst vier Jahre nach Gelee's Hingang geboren. Aber um solche Zeitunterschiede pflegt sich das Volk, in dessen Kreisen Sagen entstehen, nicht zu bekümmern.

An der Erzählung von der Anwesenheit Gelée's in München hat die Kritik sichon vor längerer Zeit ihren Scharssinn geübt, und es hat nicht an Solchen gesehlt, welche sie kurzweg in Abrede stellten und sich zur Begründung ihrer Ansicht darauf beriesen, dass im siebzehnten Jahrhundert am kursürstlichen Hofe zu Munchen ein Mundkoch gleichen Namens mit unserem Künstler gelebt, was zu dieser Verwechselung Anlass gegeben habe. Freilich blieb dieser Mann in geheimnissvolles Dunkel gehüllt, und schliefslich durste man sast glauben, es sei damit nichts weiter gewonnen als eine zweite Sage, die sich an jene von Gelée's Jugendbeschäftigung anzulehnen schien. Noch in der letzten Zeit sand diese Annahme eine Art von Bestatigung, denn im königl. baierischen Hausarchive zu München jüngst angestellte Nachsorschungen nach diesem Mundkoch waren ohne Ersolg geblieben.

Nun knüpfte ich meine eigenen Nachforschungen an die Sage, Gelée habe in München ein Wohnhaus beseffen, und wirklich fand sich in der Grundbuchs-Commission des kgl. Stadtgerichts München links der Isar Material, das über die bezüglichen Verhältnisse interessanten Ausschluss gab.

Nach einem gerichtlichen Vertrag im Grundbuche der Stadt München vom 11. November 1610 brachte nämlich ein "Claudius Gilet, Ihro kurfürftl. Durchleucht Mundkoch alhier" ein "am Anger auf'm alten Rofsmarkt" belegenes Haus fammt Hof und Stadel käuflich an fich. Eine zweite Urkunde vom 23. September 1613 bildet die gerichtliche Verlautbarung eines Hauskaufes Seitens des »Kreitlers« (Kräutlers, Gärtners) Egid Eckhardt und bezeichnet das in Frage stehende Haus als zwischen Balthasar, Erdmann und Claudius Gilet's Häusern am Anger gelegen.



Der Venustempel. Gemälde von Clauc

Eine dritte Urkunde endlich bezieht fich auf die am 31. August 1615 bethätigte Vorschreibung eines Ewiggeldes (ewige Gilt) an erstgenannten kursurstlichen Mundkoch Claudius Gilet.

Diese Urkunden geben nun Manches zu denken. Zunächst ist jener Gilet unzweiselhaft kein Münchener; sein Geschlechtsname weist vielmehr, wenn nicht Dohmer, Kusst a. Käuster. No. 83-90.

auf Frankreich selber, so doch auf ein Grenzland Frankreichs hin. Ebenso fremdartig klingen für München die Taufnamen Claudius und Erdmann; beide find in Süddeutschland früher ebensowenig üblich gewesen, als sie es heute sind. Das Vorkommen dreier Gilet's beweift, dass diese Familie in München mehrfach vertreten war. Und wenn die zweit erwähnte Urkunde von mehreren »Häusern« im Besitze der Gilet's spricht, so ersehen wir daraus, dass nicht blos der Mundkoch des Kurfürsten sich in so günstigen Vermögensverhältnissen befand, sondern auch seine gleichnamigen Verwandten, welche gleich ihm Hausbesitzer daselbst waren.

Allerdings steht die Rechtschreibung der Einträge im Münchener Grundbuche mit der fonst üblichen nicht im Einklang, wenigstens was die Buchstaben anlangt; denn des Künstlers Name wird abwechselnd Gelée, Gille und Gilli geschrieben; dagegen trifft mit der zweit erwähnten Schreibweife "Gille" die des Münchener Grundbuches dem Klange nach, der hier maßgebend gewesen sein dürfte, vollkommen überein. Zudem ift bekannt, daß es bei Amtsbehörden mit der Rechtschreibung fremdländischer Eigennamen selbst in unseren Tagen nicht sonderlich strenge genommen zu werden pflegt.

Angesichts alles dessen ist vielleicht die Annahme nicht unberechtigt, dass wir in den Münchener Gilet's Verwandte unseres Künstlers zu sehen haben. Eigenthümlich erscheint dabei das Zusammentreffen, dass Einer von diesen und zwar gerade der Namensvetter unseres Claude ein Berufsgeschäft ausübte, das mit dem nahe verwandt war, zu dem nach Sandrart's Erzählung der Künstler selbst in seiner Jugend angehalten worden war. Wäre es unmöglich, dass, wie diess in anderen Familien auch öfter geschieht, der kleine Claude zu einem Pasteten-Backer in die Lehre geschickt ward, weil sein Oheim gleichen Namens ein ähnliches Geschäft » betrieb, und dass es derselbe Oheim gewesen, der am herzoglichen Hose zu München eine Stellung fand?

Diese Annahme vorausgesetzt fande auch der Weg, den Gelée im Frühjahre 1625 nach Lothringen einschlug, seine sonst nur schwer zu gebende Erklärung. Wollte Gelée auch in Venedig Giorgione's und Tizian's Landschaften studiren, so war gleichwohl die Reife von da über den Brenner, durch Baiern und Schwaben an die Mofel ein sehr beträchtlicher Umweg, den Jemand in so wenig günstigen Vermögensverhältniffen, wie die Gelée's damals ohne Zweifel waren, ficher vermied, wenn ihn nicht besondere Gründe darauf hinwiesen. Zudem wüthete die Kriegsfurie bereits an der Donau und am Rhein und machte eine Reise in ienen Gegenden höchst gefahrvoll, wie Gelée denn auch wirklich in Schwaben von Strassenräubern überfallen und all seiner Habe beraubt worden sein soll. Dagegen erscheint die Reise über Baiern natürlich genug, wenn Gelée die Aussicht hatte, in München wohlhabende Verwandte und Unterstützung zu finden.

Nicht minder natürlich erklärt sich dann auch sein Aufenthalt in München. der sich freilich nicht auf die Dauer von zwei Jahren erstreckt haben kann, wie Einige wollen. Charles Blanc nennt zwar seinen Gewährsmann nicht, wenn er Gelée in München zwei Bilder malen läßt. Dauerte aber des jungen Künstlers Anwesenheit daselbst auch nur einige Zeit, so ist es immerhin wahrscheinlich, dass er nicht müßig blieb, namentlich an einem Orte, der Fernblicke von seltener Schönheit bietet. Nach zuverläffiger Mittheilung follen übrigens zwei seiner in London befindlichen Gemälde auffallende Aehnlichkeit mit dem Ifarufer bei München zeigen. -

Die Dauer von Gelée's Aufenthalt in der Heimat läßt fich nicht näher beftimmen, da, wie wir gelehen haben, die Zeit feines Eintreffens dafelbft nicht
bekannt ift. Erfterer entsprach übrigens den Hoffnungen keineswegs, die er in Bezug
darauf gehegt haben mochte. Denn anstatt selbständiger Austräge sand er dort
nur Beschäftigung bei dem herzoglichen Hofmaler de Ruet, der namentlich bei
seinen Arbeiten in der Karmeliterkirche einige italienische Maler als Gehilfen verwendete und sich von Gelée Perspectiven und zwischen diese Landschaften malen
lies, während des Letzteren Sinn auf die Historienmalerei gerichtet war. So ward
ihm die Heimat bald verleidet, und als nun gar in der bezeichneten Kirche ein
neben ihm arbeitender Maler in Folge eines Fehltritts von dem hohen Gerüst
herabstürzte und nur durch sein rasches Zugreisen vom Tode gerettet ward,
entschlos er sich zur Rückreise nach Italien, nach dessen blauem Himmel und
uppiger Vegetation er sich längt im Stillen gesehnt.

Er nahm den Rückweg über Lyon und Marseille, wo er längere Zeit krank lag und landete nach einer stürmischen Seesahrt, auf der Ludwig's XIII. Hosmaler Charles Erard von Nantes sein Reitegesährte gewesen, im Hasen von Civitavecchia. Von da ritt er am 18. October 1627, dem Tage des h. Lucas, wieder in Rom ein. Das war ein gutes Vorzeichen, denn der h. Lucas ist ja der Schutzpatron der Maler!

Während der ersten Zeit nach seiner Rückkehr dürsten des Künstlers Lebensverhältnisse noch nicht allzu günstig gewesen sein. Sie gestalteten sich aber bald besses, ab der hochgebildete Cardinal Bentivoglio ein Paar Bilder von ihm erwarb und sie, von deren Schönheit entzückt, dem nicht minder kunstssinigen Papst Urban VIII. zeigte, der soson eine Marine mit päpstlichen Galeeren und zwei Landschaften mit idyllischer Staffage. Beide nahmen ihn in ihren hohen Schutz, und es dauerte nicht lange, so war Gelée nicht blos der ausgesprochene Liebling der Aristokratie Roms, sondern ganz Europa's. Urban's Nachsolger, Innocenz X., war dem Künstler nicht minder gewogen. Dasselbe gilt von Alexander VII., Clemens IX., Clemens X. und Innocenz XI.; der Künstler aber war gegen seine bessere Ucberzeugung gezwungen, dem weltlichen Sinne seiner hohen Gönner entsprechend, seinen Bildern in ihren Augen durch Staffagen, die er dem alten Dichter der Liebe, Ovidius entnahm, noch erhöhten Reiz zu geben.

Wir ersehen daraus, dass Gelée an seiner mangelhaften geistigen Bildung inzwischen Manches nachgeholt hatte, und können danach das Urtheil d'Argensville's auf das richtige Mas zurückfuhren, welcher sich zu den Worten berechtigt glaubt: Ce peintre sachant à peine écrire son nom, pouvoit disputer d'ignorance avec Rembrandt; tout deux n'ont consulté que la nature sans s'embarasser des règles, et sans se soucier de lire aucun livre.

Es kann keine Rede davon sein, hier auch nur einen größeren Theil der von dem Meister ausgesührten Werke aufzusühren und muß man sich darauf beschränken, einige derselben, die er sür gekrönte Häupter und sonlige hervorragende Personen gemalt, kurz zu bezeichnen. Der erste weltliche Fürst, sür den Gelée arbeitete, war der König Philipp IV. von Spanien. Er malte sür denselben sieben Bilder mit Staffagen aus dem alten und neuen Testament und eines mit der Einschiffung der heil. Helena, worauf die Figuren einen Fuß hoch waren. Ludwig XIV.

Einnahme des Paffes von Sufa, eine Marine, eine Landſchaft mit Thierſtafſage, einen Seehaſen bei Sonnenuntergang, ein ländliches Feſt, die Landung der Cleopatra, einen Palaſt mit der Salbung David's zum Könige durch Samuel, einen Palaſt am Meer, eine Landſchaſt mit Schaſen und Rindern, die durch einen Bach gehen, ein Architekturbild mit einem Seehaſen in der Ferne, eine Wüſtenland-ſchaſt mit der Verſuchung Chriſtl, eine andere mit einer Frau, Kühen und Schaſen und einen Sonnenuntergang mit Soldaten im Vorgrund. Ferner erwarb der Herzog von Bouillon zwei groſse Bilder Gelée's, der Connetable von Frankreich acht, darunter das berühmte mit der Pſyche am Meeresuſer. Andere gingen nach Deutſchland, Flandern und Holland; von denen ganz zu ſchweigen, die der Künſtler ſtir italieniſche Furſten, Edelleute und Pralaten malte. Uebrigens arbeitete er nicht blos an der Staſſelei, ſondern ſuhrte auch mehrere Bilder in Fresko aus, mit welcher Technik er ſſch zu Nanzig vertraut gemacht. So im Palazzo des Cardinals Crescenzi nächſt dem Pantheon, im Palazzo de' Mutian an der Piazza S. S. Apoſtoli und in der Villa Medici auſ Trinità de' monti.

Gelée hatte sein dreisigstes Jahr noch kaum erreicht, als alle Welt von ihm Bilder wollte und er so ungeheure Preise dafür fordern konnte, wie sie vorlee nehe bezahlt worden. Der tressliche Nagler irrte somit, wenn er meinte, Gelee nehe mit 36 Jahren noch Cotelets gebraten und Farben gerieben und sei mit 46 der Freund des gestfreichen Cardinals Bentivoglio gewesen. Die glückliche Wendung seines Schicksals fallt vielmehr in des Kunstlers 27. bis 30. Lebensjahr, wie uns auch Pascoli bestätigt.

Unfer Meister ward formlich Mode, und Landschaftsmaler aller Nationen begannen ihn nachzuahmen. Leider nicht blos, weil sie in ihm ein hervorragendes Genie erkannten. Während er eben für den König Philipp beschäftigt war, musste er erfahren, dass mittelmässige Leistungen unter seinem Namen verkaust wurden. Es handelte fich um doppelten Nachtheil; nicht blos dass er pecuniär geschädigt ward, auch seinen Künstlerruf sah er gefährdet. Zudem lag dem wackeren Manne daran, dass Niemand durch eine solche Fälschung geschädiget werde, Zur Verhinderung dessen kam er auf den Gedanken ein Buch anzulegen, in welchem er genaue Skizzen all feiner Bilder fammelte, ehe er diese aus der Hand gab, und bei denen er den Namen des Erwerbers und - Baldinucci meint wenigstens, dies von des Künftlers Neffen Josef Gelée gehört zu haben - auch die dafür empfangenen Preise eintrug. Er nannte dieses Buch »das Buch der Erfindungen« oder »das Buch der Wahrheit« (Echtheit). Wurden ihm später Bilder vorgelegt damit er fich darüber ausspräche, ob fie von seiner Hand oder nicht, so holte er einfach sein »Buch der Wahrheit« hervor und gab so den dabei Interessirten die Möglichkeit, fich von der Echtheit oder Unechtheit der in Frage stehenden Bilder personlich zu überzeugen. Das Liber veritatis ging nach Gelée's Tode auf seine Erben über, die es mit Recht hoch in Ehren hielten. Zur Zeit befindet es sich im Besitze des Herzogs von Devonshire und wurde in den Jahren 1774 bis 1777 unter dem Titel herausgegeben: »Liber veritatis. Or a Collection of 200 Peintings after the originals defigns of Claude le Lorrain. In the collection of His grace the Duke of Devonshire, executed by Richard Earlom. London 1774-1777.«

Das erste Blatt des Liber veritatis trägt auf seiner Rückseite nachstehende Zeilen von des Künstlers eigener Hand: Audi 10 dagosto 1677.

Ce présent livre appartien a moi que jai faict durant ma vie Claudio Gillee, dit le Lorains.

à Roma, le 23. aos 1680,



Die Furth. Gemälde von Claude Lorrain.

Nach der Natur der Sache konnte Gelée in dieses Buch meist nur Skizzen zeichnen; aber so flüchtig sie oft sind, so wirken sie doch gleich den sein und sorgsältigst ausgesührten Blättern wie vollendete Gemälde. Wie aus der vorstehenden Notiz des Künstlers ersichtlich, umsast das Liber veritatis übrigens nicht blos Skizzen der nach 1677 ausgesührten Bilder, sondern auch srüher gemalter.

Indess konnte der wackere Claude in dieser Weise dem Betruge nie ganz steuern. Vielbeschäftigt wie er war, entging es ihm nach wie vor, wenn in seinem Atelier auf Befuch anwesende Künstler insgeheim die eine oder andere seiner Compositionen copirten, um sie hinterher in seiner Manier auszusühren und nicht selten noch früher zu verkaufen, als er selber mit dem Original sertig geworden. Auf diese Weise erklärt sich auch die Menge von Nachahmungen und Copien welche noch heute des Künstlers Namen tragen. Unter denen, welche also sein Vertrauen täuschten, befand sich auch sein eigener Schüler Giovanni Domenico aus Rom. Gelée hatte den armen Menschen, der am halben Leibe gelähmt war, auf feine Koften verschiedene Musikinstrumente lernen lassen, ihn mit großer Liebe im Malen unterrichtet, fünfundzwanzig Jahre in feinem Haufe gleich einem Sohne behandelt. Die Erbärmlichkeit Domenico's ging so weit, dass er, nachdem er seinen Wohlthäter verlassen, ihn um den für diese ganze Zeit berechneten Lohn gerichtlich belangen wollte. Gelée zahlte ihm die ganze Summe freiwillig aus, hatte aber, als Domenico bald danach starb, keine Lust mehr noch einen andern Schüler aufzunehmen. Auch Hermann Swanevelt kann genau genommen nicht als folcher bezeichnet werden; er durfte fich gleich anderen Künftlern nur Gelée's Rathes erfreuen, denn in Folge dieser Enttauschung gestattete dieser in wohlbegründetem Misstrauen fortan nur noch seinen intimsten Freunden und höchststehenden Personen den Zutritt in sein Atelier.

Von feinem vierzigften Jahre an hatte Gelée an der Gicht gelitten. Mit zunehmendem Alter ftellte fich öfter wiederkehrende Unpaßlichkeit ein, und wuchs
die Heftigkeit feines alten Leidens. Wenn aber Pascoli fagt, er fei mit den Jahren
davon fo heimgefucht worden, daß er faßt nicht mehr habe arbeiten und nur
noch seine Zunge brauchen können, so kann das nur von der allerletzten Lebenszeit des Künftlers gelten; denn die Königin Victoria von England besitzt eine
Handzeichnung von ihm, welche die Jahreszahl 1682, somit seines Todesjahrs,
trägt.

In seinen alten Tagen sprach er — und er sprach wie uns Pascoli versichert ganz vortresslich — mit großer Befriedigung von der Ungunst und den Gesahren seiner Jugendzeit, nicht minder aber auch von den Anseindungen, die er als Mann von seinen Kunstgenossen zu erdulden gehabt, und von dem Neide, der ihn jetzt im Alter versolge.

Um die Mitte des November 1682 ward Gelée von einem heftigen Fieber befallen, dem er am 23. des genannten Monats erlag. Pascoli feinerfeits nennt den 21. November als feinen Todestag. Unvermählt, wie er gewefen, hinterliefs er fein Erbe zwei Neffen, einer Nichte und mehreren anderen Verwandten; doch war fein Nachlafs (10,000 römische Thaler) in Folge seiner Freigebigkeit weniger bedeutend, als man bei seinem großen Einkommen gehosst. Seine sterblichen Ueberreste wurden in der Verkündigungs-Kapelle in Sta. Trinitä de' Monti mit all dem Pompe bestattet, der einem so berühmten Meister gebührte.

Îm Juli 1840 liefs des Bürgerkönigs Minifter Thiers Gelée's Gebeine nach der franzöfischen National-Kirche übertragen, und über denselben ein von Professor Lemoine ausgeführtes Denkmal (eine allegorische Figur der Malerei) errichten, auf dessen Sockel zu lesen ist:

La Nation française n'oublie pas ses enfants célèbres, Même lorsqu' ils sont morts a l'étranger. Baldinucci entwirft in wenigen aber charakteristischen Worten ein schönes Bild des liebenswürdigen Künstlers: "Dieser Künstler war von eben so guten Sitten als in seiner Kunst bedeutend. Nie besudelte er seinen Pinstel durch eine lascive oder sonst unanständige Darstellung, und hatte er bisweilen mythologische Stoffe zu malen, in denen solche Figuren vorkommen mussten, so bedeckte er sie so gut es möglich war. Er war gegen Jedermann gut gesinnt und wollte mit Jedem in Frieden leben, und wo dieser sein Wunsch gesährdet erschien, opserte er ihm selbst seine wichtigsten Interessen."

Gelée war von mittlerer Größe, etwas mager aber gut und kräftig gebaut, runden Gesichtes, dunkler Hautsarbe; Augen, Haar und Schnurrbart schwarz, Stirne und Nase stark entwickelt, der Ausdruck seiner Züge herber als seiner Herzensgüte entsprach, wohl eine Folge seines langjährigen schmerzhaften Gichtleidens.

Bei seinen Compositionen verfuhr er in eigenthümlicher Weise. Er pflegte nemlich seinen Entwurf unter Anwendung eines von Baldinucci näher beschriebenen Verfahrens in fünf übereinander stehenden Abtheilungen zu theilen, über das Ganze dann einen Kreis zu construiren, an den Durchschneidungspunkten seinen Horizont zu ziehen u. f. w. Aehnlich verfuhr er beim Zeichnen nach der Natur. Mit dem Figurenzeichnen kam er nicht nach Wunsch zurecht, weshalb er auch später mit Recht seine Staffage von anderen Künstlern, wie von Filippo Lauri, Jacques Courtois, Jan Miel und Francesco Allegrini malen ließ. Scherzweise pflegte er deshalb auch von seinen eigenhändig staffirten Bildern zu sagen: er lasse sich nur die Landschaften bezahlen, die Figuren gebe er drein. Er selber hielt für seine besten Werke das mit dem Prospect der Villa Madama auf dem Monte Mario, das er selbst für so viele Goldstücke nicht verkausen mochte, als nöthig waren, dessen ganze Oberstäche zu decken, und jenes mit der Königin Esther, die für ihr Volk fleht. Die heutige Kritik ist damit indess nicht einverstanden und erklärt ziemlich einmüthig die »Mühle« in der Galerie Doria zu Rom und seine Marine mit der Einschiffung der Königin von Saba in der Nationalgalerie zu London für seine besten Arbeiten.

In Gelée findet die durch Annibale Caracci vorgebildete und durch Nicolas Pouffin und Caspar Dughet weiter entwickelte Verbindung des heroischen und idyllischen Typus in der Landschaftsmalerei ihren höchsten vollendetsten Abschluss. Seine Linien find weniger plaftisch streng als die seines Freundes Nicolas Poussin, aber sie sind weicher und rhythmischer, und die Lichterscheinungen der Natur belauschte er so genau, dass man nicht blos die Jahres- und Tageszeiten, sondern felbst die Tagesstunden seiner Bilder bestimmen kann. Als er zum zweiten Male nach Rom kam, schloss er sich jenen französischen, deutschen und niederländischen Künstlern an, welche, Poussin an der Spitze, mit Wiederbelebung des classischen Studiums dem herrschenden Manierismus entgegen traten. Sein sein organisirtes Auge schöpfte aus der wunderbaren Atmosphäre Roms täglich neue Schönheiten, und das ihm selber zugeschriebene Wort, er habe nur die Sonne zur Lehrerin gehabt, trifft fo ganz das Richtige. Aber es waren nicht die Lüfte allein, die er zu allen Stunden studirte; nicht weniger galten ihm mächtige Baumgruppen, zierliches Gesträuch, glänzende Wasserspiegel und vor Allem dustige Fernen, während er es zugleich liebte, durch stattliche Gebäude anmuthigen und bedeutsamen Wechsel in seine Landschaften zu bringen, wobei er es freilich mit der historischen Treue nicht allzugenau nahm. Es mag hier nur an seinen »Mittag« in der Münchener Pinakothek erinnert sein, worauf Abraham die Hagar aus einem fäulengeschmückten Palast verstösst.

Gelée's Landschaften sind Poesien, in denen das Gleichgewicht der Massen und Gründe dem Rhythmus und Metrum der Gedichte entspricht, und das Spiel des Lichtes die bald feierliche und erhabene, bald still beglückende, weil innerlich befriedigende Stimmung gibt.

Die Landschaftsmalerei der Neuzeit ist aus der Historienmalerei herausgewachsen. Daran mus man sich erinnern, wenn man bei der Beurtheilung der Staffage von Bildern aus jener Zeit nicht ungerecht werden will. Gelse darf nicht zu den gebildeteren Künstlern gerechnet werden; es war sein Genie, durch das er zur Geltung kam. Und dieses Genie ließ ihn auch in seinen Staffagen insofern das Rechte treffen, als er sie nit wenigen Ausnahmen mehr der landschaftlichen Scenerie unterordnete, als seine gleichzeitigen Mitstrebenden.

Den wundersamen, von keinem anderen Künstler erreichten Schmelz und Dust, die Wärme und Abstusung der Töne, die Sättigung und Tiese der Farbe, die einschmeichelnde Harmonie des Ganzen brachte Gelée durch wiederholtes Uebermalen und Lasiren hervor. Man kann das an ungeschickt gereinigten Bildern des Meisters sehen, an denen die Lasuren weggewalchen sind. Da treten uns die Formen sest, ja sat hart, die Farben kalt entgegen.

Außer feinen Gemälden besitzen wir von Claude noch zahlreiche Zeichnungen, meist mit der Feder entworsen und mit Tusche oder Sepia oder Bister untertuscht und mit Weis ausgehöht, die an Bedeutung und Harmonie der Gesammtwirkung hinter jenen nicht zurückstehen, von denen viele von tüchtigen Meistern gestochen wurden. Des Künstlers eigene Radirungen, deren Robert Dumesnil in seinem Peintre-Graveur français 42 Blätter ansührt und beschreibt, zeigen wohl eine leichte und geistreiche Nadel, aber auch eine etwas trockene und im Baumschlag schwere Aussührung.

Des Künftlers Porträt findet fich in Sandrart's deutscher Akademie, von diesem selber in seiner bekannten harten Weise aber ohne Zweisel auf Grund seiner eigenen Zeichnung nach dem Leben gestochen. Dasselbe hat auch Cornelius seinem Entwurse für das bezügliche Bild in den Loggien der Münchener Pinakothek zu Gründe gelegt, wo der Künftler der sinkenden Sonne nachschaut, während Amor ihm die Saiten seiner Leyer rührt, Psyche ihm mit der Doppelslöte naht und Zephyr ihm Kühlung zuweht.



Hyacinth Rigaud.

Geb. in Perpignan 1659, † in Paris 1743.

Seit die Maintenon in Verfailles eingezogen war und feit König Ludwig XIV., um feine Seele zu retten, 1685 das Edict von Nantes aufgehoben, fehlichen durch die Vorzimmer, in denen vordem elegante Kammerherren flozirt und mit fehönen Frauen intriguirt, nur mönchifche Kopfhänger und priveligirte Heuchler. Der König war alt geworden und erfchöpft, und der Hof mufste daffelbe wenigftens feheinen. Die endlofen Kriege hatten das Reich entkräftet und den permanent gewordenen Geldverlegenheiten folgten zuerft eine unverantwortliche Verfchlechterung der Münzen und eine Kauflichkeit aller Stellen im Staate, wie fie noch nitgends gesehen worden, und zogen eine Corruption nach fich, die alle Verhältsnisse unterwühlte. Es gab noch Gelehrte und Dichter, es gab noch Kunfler, und die Anstalten, welche Colbert zur Förderung der geistigen Interessen Kunfler, und die Anstalten, weren noch in Wirkfamkeit, wenn dieselben auch durch die allegmeinen Calamitäten litten; aber es war gesährlich geworden Geist zu haben, und die Pfassen und ihre Helsershelfer hatten wie destructiven Tendenzene erfunden,

Dohme, Kunst und Künstler. No. 93-96,

und ein ebenso strenges als complizirtes Controlsystem eingerichtet, dem schbst ein Fénélon und Racine zum Opfer sielen.

Charles de Lafoffe blendete noch durch seine brillante Farbengebung und machte so überschen, wie arm seine Phantasie, wie schwach seine Zeichnung war. Jean Baptiste Santerre durste noch durch seine nackten Frauengestalten die Sinne kitzeln, denn er war klug genug, sie Eva oder Susanna zu nennen, und Noël Coypel sührte die Traditionen Charles Lebrun's auf das achtzehnte Jahrhundert hinüber, indem er de Troy, Lemoine, Vanloo u. A. zu ihren Trägern machte. Es war viel Heuchelei in der Kunst dieser Zeit, wie in der Zeit felber, und es ward viel Unheiliges unter heiligem Gewande eingeschmuggelt. Nur Philipp von Orléans, Herzog von Chartres, der nachmalige Regent, war ehrlich genug, kein Hehl daraus zu machen, dass ihm Venus und die Nymphen sympathischer wären als die Madonna und alle Heiligen der allein seligmachenden Kirche.

Und so war es denn kein Wunder, wenn l'aris beim Tode des »grossen Königs» nusufathmete. Der Hof erwartete mit gutem Grunde die Wiederkehr der alten lustigen Tage; das Volk, sanguinisch wie immer, heilfame Reformen in den Gebieten der Rechtspsiege, der Finanzen, des Handels und Verkehrs.

Zudem war Philipp von Orléans ein Mann von vielfeitigen Anlagen, ein tüchtiger Chemiker und Mathematiker und ein Freund und Kenner der schönen Künste. Obwohl in hohem Grade ausschweisend, ließ er sich doch nie von den Weibern beherrschen. Die affectirte Würde Ludwig's XIV. sand in ihm einen entschiedenen Gegner und, selber von gewinnendem Acusseren, liebte er auch an Anderen und in den Künsten die gewinnende Grazie. Er schrieb Operntexte, führte als Schüler Jean Baptiste Santerre's, der gleich ihm weibliche Schönheit zu würdigen wußte und nur weibliche Zöglinge hielt, nicht ohne Geschick den Pinsel und gab seiner Kunstliebe in der Anlage einer umfangreichen Gemäldesammlung Ausdruck.

Ludwig XIV. hatte in feinem despotischen Sinne auch der Kunst die Fesseln der Convenienz angelegt; Philipp von Orléans löste sie wieder, und es war nicht seine Schuld, sondern die Folge der nothwendigen Reaction, wenn sie ihre Freiheit missbrauchte, indem sie der Welt falsche Ideale vorspiegelte, Ideale, in denen eine zügellose Sinnlichkeit den Grundton angab.

Diese Wandelungen alle erlebte Hyacinth Rigaud und zwar sast ohne Ausnahme als hervorragendes Mitglied des Hosstates jenes Herrschers, der sich die stolzen Worte: »Nec pluribus impar« zur Devise erwählt, und es müßste sonderbar zugegangen sein, kämen sie nicht auch in des Künstlers Werken, der als der erste Porträtmaler seiner Zeit galt, zum Ausdruck.

Hyacinth's Vater und Oheim waren Maler in Perpignan gewesen, scheinen es aber in ihrer Kunst nicht sonderlich weit gebracht zu haben. Jener starb, als sein ihm am 26. Juli 1659 geborener Sohn acht oder neun Jahre zählte, und der Familientradition folgend ward dieser, als er vierzehn Jahre alt geworden, von der Mutter nach Montpellier geschickt um sich dort unter der Leitung Peget's und Verdier's, von denen die Kunstgeschichte im Uebrigen nicht viel zu erzählen weise, ebenfalls zum Maler auszubilden. Auch der ältere Rans foll sich des Knaben angenommen haben, was, wenn es so ist, diesem nur Gewinn gebracht haben kann; denn die Porträts dieses Künstlers sollen satt so bedeutend gewesen sein, als die van Dyck's. Nach einem vierjährigen Ausenthalte in Montpellier siedelte Rigaud nach Lyon über, wo sein Talent zum ersten Male

aum Durchbruch gekommten zu sein icheint, und ging endlich 1681 von dort nach Paris auf die Akademie, welche damals Lebrun abfolut beherrichte. Im Bestize des römischen Preises, den er nach Argensville schon im solgenden Jahre, nach Charles Blanc aber erst nach sünf Jahren erhielt, stand er eben im Begriffe nach Rom abzureisen, als ihm Lebrun rieth, davon abzustehen, weil er in dem jungen Künstler eine ausgesprochene Begabung für das Porträtsach gefunden hatte und eigenthümlicher Weise der Ansicht war, ein Porträtmaler habe in der ewigen Stadt nichts zu suchen, ja ein Ausenthalt daselbst könnte ihm sogar nachtheilig werden. Rigaud blieb; denn ein Rath Lebrun's glich unter den gegebenen Umständen aus's Haar einem Beschle.

Aus dieser Zeit stammt jenes Porträt eines Pariser Juweliers Namens Materon, welches, nachdem es sich auf Sohn und Enkel vererbt, von diesem zu Rigaud gebracht wurde, damit er selbst sich darüber aussspreche, ob es ein Werk seiner Hand sei. Da habe, wie Argenswille erzählt, der Meister seibst es nicht mehr erkannt und es sür eine Arbeit van Dyck's gehalten, endlich aber, eines Besseren belehrt, dem Besttzer gesagt, der Kopf allerdings könnte von van Dyck sein, aber die Draperie sei Rigaud's unwürdig und er wolle sie deshalb unentgeltlich besser malen. Man sieht, es sehlte Rigaud nicht an Selbstachtung.

Als Lebrun den jungen Künstler von Rom zurückhielt, hatte er den Hof im Auge als das Terrain, auf dem fein Schützling fein Glück machen follte. Da gab es höchste und hohe Personen, schöne Damen, berühmte Soldaten und Gelehrte zu malen, und da er felber keine Porträts malte, konnte ihm Rigaud nicht unbequem werden. Gleichwohl dauerte es geraume Zeit bis diefer dazu kam, seine Kunst bei Hose zu üben. Zunächst gab sein Pinsel nur die Züge von Personen aus dem angeseheneren Bürgerstande und Beamten aller Kategorien wieder, darunter die des Präfidenten des Parlaments der Provence, Jean Baptifte Boyer d'Aquilles. Dann kam die Reihe an die Bischöse und Prälaten, welche in ihren kleidfamen Gewändern eine gar stattliche Figur machten. So unter Anderen auch der treffliche Bofsuet, dessen Bildnifs noch heut eine wahre Zierde des Louvre bildet und durch Pierre Drevet's schönen Stich in aller Welt bekannt ward. Den Reigen der weltlichen Fürsten aber, die Rigaud's Kunst in Anspruch nahmen, eröffnete der Prinz von Conti, als ihn 1607 die Polen zu ihrem Könige wählten, und bald gab es keine hervorragende Perfönlichkeit mehr am Hofe, deren Portrat Rigaud nicht zu malen hatte.

Seinen Hauptruhm aber hatte der Künftler dem Porträt Monseigneurs, des Bruders des Königs zu verdanken, welches er während der Belagerung von Philippsburg gemalt. Es gesiel dem Könige in so hohem Grade, dass er Rigaud 1700 beauftragte, seinen Enkel, den König Philipp V. von Spanien zu malen, ehe dieser über die Pyrenäen ging, sein Reich in Bestz zu nehmen. Und König Philipp seinerseits bat seinen Großvater bei Rigaud für ihn zu sitzen. Der König that es im nächsten Jahre; konnte sich aber von dem Meisterwerke nicht trennen und lies es deshalb vom Künstler wiederholen, um seinem Enkel die Copie zu schieken.

Von auswärtigen Fürften malte Rigaud den Fürften und die Fürftin von Mantua, Jacob III. von England, desgleichen den nachmaligen König von Dänemark und den König August I. von Polen.

Dazwischen entstanden die Bildnisse sast aller bedeutenden Künstler seiner

Zeit: der Maler Sebastian Bourdon, Claude Hallé, Louis de Boullogne, Charles Lafoßes, Joseph Parrocel, der Bildhauer Coysevox, Desjardins, Girardon, Nicolas Couteu, der Architekten Mansart und Robert de Cotte und auch sein eigenes zu verschiedenen Malen. Es liegt eine ganz außerordentliche Frische in diesen Künstlerporträts, für die er eine besondere Vorliebe gehabt zu haben scheint. Sie erklart sich aus dem Umstande, dass er es in ihnen mit der Toilette leichter nehmen durste und die Kunstler selbst kein Verlangen darnach trugen, mit solch steiser Grandezza vor die Nachwelt zu treten, wie die Herren und Damen vom Hose Ludwig's, an dem die Etiquette ihr unerbittliches Scepter schwang. Die Meisten von ihnen malte Rigaud aus eigenem Antriebe, das Portrat Lebrun's aber für den Saal der Akademie sührte er im Austrage von dessen Nachsolger im Directorium, Pierre Mignard, aus, und es sand dort seinen Platz neben den ebenfalls von seiner Hand gemalten Bildnissen Desjardins', Despréaux', Lasontaine's, Santevil's und Boileau's.

Seit dem Jahre 1440 hatte die Stadt Perpignan Kraft ihr von den Konigen und Königinnen von Castilien und Aragon verliehener Privilegien das Recht, alljahrlich einen ihrer Mitburger in den Adelstand zu erheben. Im Jahre 1700 gedachten die Väter der Stadt auch Hyacinth Rigaud's und ließen ihm diese Standeserhöhung zu Theil werden. Indess hatte es mit diesem Adel eine besondere Bewandtnifs; er galt nichts außerhalb der Mauern der guten Stadt, die ihn verlieh, fofern der König ihn nicht ausdrücklich bestätigte. Wie es kam, dass diese Bestätigung bei Lebzeiten Ludwig's XIV. (geft. 1715) nicht mehr erfolgte, obwohl der König dem Kunstler so wohl wollte, ist unbekannt. Auch sein Nachsolger vollzog diesen Act erst am 3. November 1723 durch einen Erlass, worin es hiess: Maintenu dans la noblesse à lui confirmée tant en considération de la réputation qu' il s'étoit acquise dans son art, que pour avoir eu l'honneur de peindre la maison Royale jusqu' à la quatrième generation. Und vier Jahre später gab das letzte l'ortrat des Königs, das Rigaud aussührte, diesem Veranlassung jenen Bestätigungsact zu wiederholen, ihn zum Ritter vom heiligen Michael zu ernennen, und ihm eine Penfion von jährlich 1000 Livres zu verleihen. Letztere kamen dem Künftler keineswegs ungelegen. Zählte er doch zu den Millionen, die auf den Finanzkunftler Law ihr Vertrauen gesetzt und in Folge dessen Alles, was sie besassen, verloren hatten.

Der Meister klagte dem jungen Könige, während dieser ihm saß, discret seine Noth, und er stand so hoch bei seinem Monarchen in Gunst und Gnaden, daß dieser ihm ausnahmsweise sein früheres Einkommen ungeschmälert sichern lies, nur mit dem einzigen Unterschiede, daß seine, vordem eine sog, ewige Rente nun in eine solche auf seine und seiner Gattin Lebensdauer umgewandelt wurde.

Einem fo viel gefuchten Maler konnte es nicht an Auszeichnungen fehlen. Zu den bereits erwähnten kann noch feine Ernennung erst zum Professor (1700), dann zum Rector und Director der Akademie, als welcher er Gelegenheit sand sich durch Ausarbeitung der Statuten derselben ein mehr als gewöhnliches Verdienst zu erwerben.

Aber Rigaud war nicht blos Künstler, sondern auch ein seiner Kunstkenner und mit den Eigenthümlichkeiten aller Schulen und Meister wohl vertraut. So kam es, dass sich viele fürstliche Personen seiner umfangreichen Kenntnisse bedienten, wenn sie Gemäldesammlungen anlegen oder erweitern wollten. Und das um so mehr, als seine strenge Rechtlichkeit allgemein bekannt war.

Malte er auch zumeist Porträts, so konnte er es sich doch nicht versagen gelegentlich seiner alten Neigung sür die historische Kunst nachzugeben; so entstanden ein überlebensgroßer heiliger Andreas in halber Figur, den er der Akademie ver-



Bildniss des Samuel Bernard. Gemälde von Hyacinth Rigaud,

ehrte, eine in der Weise Rembrandt's gemalte Vorste'lung im Tempel, die nach seinem Ableben in den Besitz des Königs überging, eine Kreuzigung, welche unvollendet blieb und eine kleine, von Drevet gestochene Geburt Christi. Indes haben sich davon nur die beiden Ersteren erhalten und besinden sich in der Galerie des Louvre zu Paris.

Von hubschem Aeusseren, liebenswürdig und nicht ohne Geist, schlagsertig in seinen Antworten, obschon er schwer sprach, war Rigaud als angenehmer Gesellschafter überall gern gesehen und das um so mehr, als seine Pflichttreue, Großherzigkeit und Anhänglichkeit allgemein als musterhaft bezeichnet wurden.

Daß er den Damen gegenüber fich der höchsten Galanterie besließ, versteht fein einer Zeit von selbst, in der Galanterie als erste gesellige Tugend galt. Indeß ließ er sich auch durch sie nicht dazu verleiten, dem schönen Geschlecht durch seine Porträts zu sehmeicheln. Ja es war ihm gar nicht einmal angenehm Damen zu malen, weil sie sich, wie er sagte, wenn er sie malte wie sie waren, nicht schön genug sanden und nicht mehr ähnlich waren, wenn er ihnen schmeichelte. Und bei aller Galanterie ließ er sich doch, wenn er gereizt wurde, bisweilen zu einem scharfen Wort hinreißen. Als er eine stark geschminkte Dame malte, und diese seine Farbe unschön fand und fragte wo er sie kause, mußte sie sich gesallen lassen, dass ihr der Künstler antwortete: Ich glaube bei demselben Kausmann, Madanne, bei dem Sie die Ihrige kausen.

Uebrigens war unser Künftler ein Mann von Humor, und diesem verdankte er auch seine wackere und liebenswürdige Frau. Eine Dame, Elifabeth de Gouy, schickte nämlich eines Tages ihren Bedienten um einen Maler, der ihr den Stubenboden anstreichen sollte, zu holen. Der Bursche gerieth, Gott weiß durch welchen Zufall, in Rigaud's Atelier und entledigte sich pflichtschuldigst seines Austrags. Rigaud aber ging auf das Missverständniss ein und begab sich in das Haus der Dame um sie zu fragen, was er zu malen habe, eultivirte die in so komischer Weise gemachte Bekanntschaft und heirathete die Dame, nachdem sie bald darauf Wittwe geworden.

Als fie im Jahre 1742 nach langem Leiden flarb, war der liebende Gatte untrofllich und liefs es auch nach ihrem Ableben nicht an Sorgfalt für ihre zahlreichen Verwandten — er hatte nicht weniger als vierzehn Neffen — fehlen. Tief erschuttert, erkrankte er selbst kurze Zeit darauf an einem von hestigen Kopsschmerzen begleiteten Pieber. Dasselbe steigerte sich noch in bedenklichster Weise, als er neun Monate nach der Gattin Ableben ihr Sterbezimmer betreten nufste, wobei er mit zum Himmel erhobenen Armen in die Worte ausbrach: "Ach, durst ich Dir doch solgen!" In der That schied er sieben Tage spater, am 29. Dezember 1743, aus dem Leben, vierundachtzig Jahre alt und ohne Kinder zu hinterlassen.

Rigaud war ein mußerhafter Gatte, wie er ein mußerhafter Sohn gewesen. Er reißte im Jahre 1695 eigens zu dem Zwecke nach Roussillon um seine dort lebende Mutter zu malen. Nach mehreren von verschiedenen Seiten ausgenommenen Porträts ließ er dann von dem berühmten Bildhauer Coyzevox ihre Büße in Marmor aussuhren, welche bis zu seinem Tode einen Hauptschmuck seines Arbeitszimmers bildete. Drevet aber mußte ihr Porträt hiernach in Kupser stechen.

Unfer Künftler ftrebte vor Allem nach höchfter Naturwahrheit, und in der That erreichten feine Porträts auch einen so hohen Grad von Achnlichkeit, dass er darin von Keinem seiner Zeitgenossen erreicht wurde. Aber er gab mehr als blos äußere Achnlichkeit; er verstand es, seine Porträts geistig zu beleben, ihnen das Charakteristiche der Originale einzuhauchen und ihnen dadurch gewissermaßen die Bedeutung historischer Gemälde zu verleihen. So bei den Bildnissen der Könige Ludwig XIV. und Ludwig XV., sowie Philipp's V. von Spanien, des Herzogs von

Antin, der Cardinale Bouillon, Rohan und Polignac, des Bischofs von Meaux, des Trappisten-Abtes de Rancé, Desjardins', Mignard's u. A.

Rigaud war im höchsten Grade was man in unseren Tagen einen Realisten zu nennen psiegt; er malte Alles und Jedes nach der Natur, Stoffe aller Art, Degen und Schuhschnallen, Pelze und Spitzen, Perrücken und Blumenkörbchen, und war stolz darauf eines jeden Gegenstandes Eigenart in überraschendster Weise wiederzugeben. Die Damen erkannten auf seinen Bildern Sammet und Satin, Taffet und Brokat und wie die Seidenstoffe ihrer Zeit alle heißen mochten, auf den ersten Blick, und das trug dem Künstler manches Lob ein, über das er im Stillen gelächelt haben mag. Nicht mindere Sorgfalt aber verwendete er auf die Fleischpartien, und es giebt wohl nur wenige Porträtmaler, die Hände besser zu malen verstanden als er.

Uebrigens tritt das Pomphafte, das seine Zeit charakterisirt, auch in den meisten Porträts von Rigaud's Hand zu Tage. Wo ein ganzes Volk, man möchte sast seine ganze civilisirte Welt den Sinn sür schmucklose Einsachheit verloren hatte, wo man Fürsten zu Göttern und Damen zu Göttinnen und Nymphen erhob, da konnte auch der Einzelne sich der allgemeinen Anschauungsund Denkweise unmöglich entziehen. Und darin ist der Grund zu suchen, warum eine Porträts nicht ganz frei sind von einem gewissen theatralischen Pathos, das uns bisweilen unangenehm berührt, das aber zur Zeit des Künstlers ganz am Platze war, weil damals alle Welt wie aus dem Theater agirte. Andrerseits ist es eine Pflicht der Gerechtigkeit, zu constatiren, dass er sich in seinen wenigen historischen Werken von einer solchen Gespreiztheit vollkommen frei zu halten verstand.

Er hielt viel auf forgfältigste Durchbildung feiner Gemälde und verwendete viel Zeit darauf. Wenn es aber galt, dann malte er auch ein prächtiges Porträt in ein Paar Stunden. Und fo fehr er gewohnt war, jeden auf feinen Bildern vorkommenden Gegenftand mit der größten Sorgfalt nach der Natur zu malen, fo machte es ihm doch fein ausgezeichnetes Formengedächtnifs möglich, fogar ein Porträt unter Umftänden lediglich aus dem Gedächtnifs zu malen, fo z. B. das Obenerwähnte des Abtes de Rancé von La Trappe, der nicht dazu gebracht werden konnte, einem Maler zu fitzen, und dem unfer Künftler deshalb bei einem kurzen Befuche im Klofter als Edelmann vorgestellt wurde, der ihn hoch verehre.

In den Uffizien zu Florenz sieht man Rigaud's Selbstporträt, im Belvedere zu Wien das Bildnis der Herzogin Elisabeth Charlotte von Orleans und im Louvre zu Paris außer den beiden vorerwähnten historischen Gemälden die Portrats Ludwig's XIV. im Königsornate, Ludwig's XV. als Kind, serner die Bildnisse Boschuet's, Pierre Mignard's, Lebrun's, Mansart's, Desjardins', seiner Mutter u. A.

Seine Studien pflegte er mit Bleiftift oder schwarzer Kreide auf blaues Papier zu zeichnen und Lichter mit weißer Kreide aufzusetzen. Ausgeführte Zeichnungen von seiner Hand zeigen eine leichte Untertuschung und darüber einen sesten und energischen Bleiftistftrich und mit dem Pinsel in Weiß sieher aufgesetzte Lichter. Auch hier begegnen wir wieder jener sorgfaltigen realistischen Durchbildung, welche alle Eigenarten des Stofflichen zur Anschauung bringt, und welche darauf hinweist, dass Rigaud für den Stecher zu arbeiten gewohnt war. Andere Blätter hinwiederum erscheinen leichter und kühner behandelt und sind von überraschender malerischer Wirkung.

Viele von Rigaud's Bildern wurden von feinen Schülern Nicolas Desportes,

dem Neffen des gleichnamigen Malers, Penay, Prieur, Bayeul, de Launay und Descourt unter feiner perfönlichen Auflicht copirt, während die ersten Kupferstecher seiner Zeit nach ihm stachen. So Edelinck, Drevet der Vater, Drevet der



Die Gattin Rigaud's. Gemälde von Hyacinth Rigaud.

Sohn und Drevet der Neffe, Chereau, Daullé, Wille, Duflos, Cars, Petit, J. Audran, Lépicié, Simonneau, S. Valée, Ravenet, Preihler und Schmidt nebst Anderen. Die nach ihm gestochenen Blatter sind sast ausschließlich Porträts, ihre Anzahl beläuft sich auf zweihundertsünzig. Als das Bedeutendste darunter aber gilt das Blatt, welches G. Edelinck nach des Künstlers von ihm selbst gemalten Porträt gestochen hat.

XCVII.

ANTOINE WATTEAU.

XCVIII.

FRANÇOIS BOUCHER.

Von

Robert Dohme.

Antoine Watteau.

Geb. in Valenciennes 1684, † in Nogent 1721.



egen die Mitte des 17. Jahrhunderts entstand in Frankreich das, was wir, viel Sinn in ein einzelnes Wort legend, die moderne Gefellschaft nennen: iener engere Kreis bevorzugter Menschen, welcher der mehr von materiellen Interessen und Sorgen praeoccupirten großen Menge als Entwickler und Pfleger des fog. guten Geschmackes und der verfeinerten Lebensgenüffe gegenüber steht. In Italien war mit der humanistischen Bewegung fchon feit dem 15. Jahrhundert dazu der Anftofs gegeben, doch hatte das dortige Treiben durch feine antiquarisch-gelehrte Färbung von vorn herein eine einfeitige Richtung eingeschlagen; und im weiteren Verlauf führte die einreifsende geistige und sittliche Zügellofigkeit feiner Jünger bald genug den Unter-

gang des Humanismus herbei. Was in Italien Ausfluß gelehrter Studien gewesen, entstand in Frankreich aus den mehr ästhetischen Bedürfnissen sein disponirter Frauen. Die Marquife von Rambouillet ist es - wenn man etwas allmälig Gewordenes an einen bestimmten Namen knüpfen darf -, die es in den Zusammenkünsten in ihrem Hôtel zuerst verstand, eine Aenderung in dem bisherigen conversationellen Verkehrsleben anzubahnen. Dort zuerst in der Welt bildete sich die Unterhaltung zu einem äfthetischen Goutiren der Blüthen von Wissenschaft, Literatur und Kunst aus. Dort entwickelte sich allmälig jenes nicht geistestiese aber geistreiche, fehmetterlingshafte Nippen »von allem Schönen, was die Menfehenbrust befeelt«, welches ohne Härten und Untiefen über die Dinge hineilt, auf alles blitzende Schlaglichter und Geistesfunken wirft, aber nichts bis zu seinen letzten Urfachen hinauf verfolgt; mit einem Worte die »Causerie«, der Stolz des Frankreichs vor 1789. Damit knupften sich neue Verbindungsglieder zwischen beiden Geschlechtern; nunmehr wurden gerade die Frauen die Vermittlerinnen zwischen den heterogenen Berufsklaffen der Männer, die Trägerinnen eines allgemeinen geistigen Verkehrs,

Im Princip Aehnliches hatte schon das Mittelalter in seinen Liebeshöfen angebahnt, bei dem ungleich geringeren intellectuellen Gesichtskreis der damaligen Welt aber blieb man naturgemäß einseitig in der Galanterie und Liebeständelei stecken.

Während nun die frische Lebenslust am Hose des alternden Ludwigs XIV. mehr und mehr in der Zwangsjacke eines spanischen Etiquettewesens, verbunden mit einer auf jefuitischen Einflüssen aufgebauten Frömmelei, erstickt wurde, machte sich die den Franzofen eigene Leichtlebigkeit in den gesellschaftlichen Bestrebungen um so mehr Lust. Der italienische Schäserroman, welcher seinerseits nur die Auffrischung einer antiken Dichtungsart ift, hatte auch in Frankreich Eingang gefunden; und es war bald ein beliebtes Modevergnügen geworden, die Ideenwelt, in der fich jener bewegte, im Spiele wenigstens zu kurzer Wirklichkeit zu machen. In jüngeren Jahren hatte felbst Ludwig nicht ungern an derartigen »galanten Festen« Antheilgenommen. Der fpäter vom Hofe ausgehende Zwang, den alle Welt lästig empfand, trug wohl ein gut Theil dazu bei, diese Belustigungen gerade wegen ihrer Verbannung vom Hofe nicht außer Mode kommen zu lassen: Denn gerade der Gegenfatz zu dem dortigen Treiben liefs Verhältnisse, welche ohne alle Voraussetzung allein auf der Grundlage ausgebaut schienen, die der gute Geschmack von damals bedingte, um so reizvoller erscheinen. Oper und Ballet, die nachgerade zu den Bedürfniffen der vornehmen Welt gehörten, nahmen ihre Sujets mit Vorliebe aus dem gleichen Stoffgebiet; und die Bühnengestalten wieder wirkten zurück auf die Spiele der vornehmen Welt. -

Diefer kurze Hinweis muß vorausgeschickt werden, wenn man von Antoine Watteau und seiner Kunst reden will. Er war es, der zuerst und in, bis auf den heutigen Tag unübertroffener, künftlerischer Durchbildung das damals moderne gesellschaftliche Treiben Frankreichs, die »setes galantes« in die Malerei einsuhrte, Denn hinter seinen meist der Buhne entlehnten Gestalten, wie hinter seinen Hirten und Schäferinnen steckt das elegante Frankreich. Das fühlten die Zeitgenossen fofort heraus, und darauf mit baute sich sein außerordentlicher Ruf aus; deshalb war er von so zündendem Einfluss auf seine ganze Zeit. Im Gegensatz zu den damals beliebten Verzückungen in der religiöfen Malerei und der Erhebung des Individuums auf den Kothurn im Porträtfache, giebt er eine Apotheofe der schönen Sinulichkeit. Der Genuss des Erdendaseins war auch ein beliebtes Thema der Venezianischen Maler gewesen, man denke nur an Tizian's ruhende Frauengestalten; allein sie schildern das behagliche Glück eines ruhig genossenen Existenzgefühles ohne sonderliche Lebensäusserungen, Watteau dagegen sührt uns das Leben in den Wechfelbeziehungen beider Geschlechter vor. Er schildert in Farben, was die Schäferromane erdichteten, und sprach damit im Bilde aus, was man in Wirklichkeit fo gern befessen hätte: ein Dasein dessen einziger Zweck die Liebe, oder vielleicht besser gesagt, ein idealisirter Verkehr zwischen Mann und Weib ift; denn die Höhe des Lebens war jenem Zeitalter erst in der Gemeinschaft beider einander ergänzender Geschlechter erreicht. Roh und gemein verkörpert fich diese Sinnesweise in dem Gebahren des Regenten und seiner Clique; von feiner schönsten Seite und über das grob sinnliche Getriebe zur Idealität erhoben, finden wir es in Watteau's Bildern. Beide Richtungen aber erwachfen auf derfelben Grundlage.

Paradiefisch schöne Gegenden, balfamisch angehauchte Lüste, glückselige Gefilde, in denen keine Sorge um das tägliche Leben existirt, in denen das Dascin



Studienkopf, Handzeichnung von Watteau; gestochen von Fr. Boucher, (Facsimile.)

in Frohfinn und ewiger Jugend dahinfliefst, find die Hintergründe feiner Gemälde. Das Leben, was fich auf ihnen abfpielt, ist ziemlich jedesmal das gleiche: Gefellschaften in manigfachster Beziehung der Individuen zu einander. Es find beständige Variationen des einen Themas: Liebe und Lebensfreude; es ist die Vergöttlichung — ich finde kein besseres deutsches Wort — des schönen Sinnenlebens. Und noch heut weht den realistischen Sohn des 19. Jahrhunderts, wenn er

fich mit Liebe in die Bilder, welche von der Infel Cythere's erzählen, verfenkt, ein eigenthumliches Gemisch von zarter Sinnlichkeit und idealer Poesse an. Wer möchte nicht mitziehen, wenn er diese schlanken, edlen Gestalten sich einschiften sicht, hinweg von dieser lastenden Welt der Schmerzen zu jenen sernen in Licht getauchten Gestaden des Glückes, wo nur Sonnenschein ist, wo ewiger Frühling, ewige Jugend und Schönheit herrschen, wo alle Gebrechen schwinden und der Himmel auf Erden zur Wirklichkeit wird!

Watteau's Genre, neu wie es war, ift doch nicht ohne Verbindungsglieder in der vorhergehenden Kunft. Schon das XV. Jahrhundert hatte seinen »Meister der Liebesgärten« unter den Kupferstechern. Auch die »Jugendbrunnen« der Renaissance find mit humoristischer Beimischung ein Aussluss derselben Geistesrichtung. Darüber hinaus aber bildete dieselbe Periode mit ihrer Freude an der fchönen Form und ihrem Cultus der schönen Sinnlichkeit dies Thema in ihrer Art, durch Ueberfetzung in die mythologische Welt, noch mannigsach aus. Damals entstanden die zahlreichen Bacchanale und Göttermahle der Italiener, die Hendrick van Balen dann in die Niederlande verpflanzte. Seinen glänzendsten Vorgänger aber findet Watteau in dem Meister, dessen Studium eine Grundlage seiner eigenen Kunst wurde, in Rubens, dessen Liebesgärten eigentlich schon »setes galantes« find. Nur trennt in unferem Empfinden Beide ein Grundunterschied in der Auffassung. Rubens steht mit seiner lebens- und sormfrohen Realität noch mehr auf dem Boden der Renaiffance, während Watteau durch einen leifen Anflug von Sentimentalität dem modernen Empfinden homogener ift. Vor Rubens' Bildern haben wir den Eindruck, das Leben könne für feine Menschen gar nicht anders fein, als er es im Augenblick schildert; sie sind eben voll und absolut bei der Sache, ohne jeden Nebengedanken, sie verkörpern nur einen Affekt ohne Mischfarben; aber deshalb gerade stehen sie unserem eigenen Empfinden etwas ferner, fo dafs wir uns nicht sofort mit ihnen in Verbindung fetzen können. Vor Watteau's Bildern wird mehr der fehnfüchtige Seufzer laut: »O dass es so ware«! Das ist die geheimnissvolle incommensurable Größe der Kunft, dass der Künftler, der sich mit voller Seele in sein Werk vertieft, unwillkürlich die eigenen Seelenempfindungen in feinem Werke abspiegelt. können sie ihm im Einzelnen vor dem Bilde unmöglich nachrechnen, sie liegen aber in demfelben verborgen, und wir ahnen sie; es ist der geistige und gemüthliche Duft derfelben. Rubens gehörte zu den seltenen mit allen irdischen Gütern gesegneten, in möglichst vollkommenem Glück lebenden Menschen, und aus diesem gleichmässig heiteren Empfinden heraus schuf er seine Werke. Watteau dichtete sich von seiner Staffelei auf kurze Momente in eine erträumte Welt des Glückes hinein, die in Wahrheit zu genießen, frühe Sorgen, ein fiecher Körper und, dadurch erzeugt, eine die Dinge und das Leben von der düstern Seite erfassende Gemüthsstimmung ihm verfagt hatte.

Weil er aber für die beiden Producte des franzöfischen Geistes, die Causerie und die Galanterie, soweit es möglich, den malerischen Ausdruck gefunden, der im Gegensatz zu dem Magot-Realismus der Holländer das Leben und Treiben der eleganten französischen Gesellschaft in einem idealissenden Nimbus aussisst, und weil er dies Alles mit einer unübertrefssichen Sicherheit des Handwerks.

voller Manier nach klassischen Begriffen, aber voll jener liebenswürdigen zierliehen Manier, wie sie schon ein Goujon und Genossen geübt, vorgetragen, deshalb nennen die Franzofen ihn, den Flamländer, nicht mit Unrecht den französischen aller Maler; gerade wie sie das Rococo (Régence und Louis XV) als die eigentliche französsische Kunst ansehen.

Vor Allem haben fich die Frauen bei Watteau zu bedanken. Weder vor ihm noch nach ihm hat je ein Maler es auch nur annähernd fo verstanden, den holden Reiz lieblicher Sinnigkeit und Sinnlichkeit, den Jugend und Schönheit über sie ausbreitet, in immer neuen Versionen zu seiern. Seine Gemälde führen uns allerdings in das 18. Jahrhundert, d. li, in die Zeit des unverholenen Lebensgenusses, der offen bekannten Frende am Dasein, aber sie zeigen, wie gesagt, den galanten Verkehr beider Geschlechter in poetisch verklärter Auffaffung. Gewifs find feine Frauen coquett; all die kleinen Verführungskünfte spielen: hier sitzt eins jener zierlichen schlanken Geschöpse »ganz hingegossen« und offenbart dabei eine Fülle schöner Linien, dort sehen wir eine Andere in unnachahmlich graziöser Stellung, dort begegnet uns eine ebensolche Bewegung oder Geberde, ein Gesichtchen mit reizendem Stumpfnäschen, bald harmlos naiv, bald etwas verschamt, bald nachdenklich sinnend, wie ein susses, bisher verborgenes Geheimnifs leife ahnend. Das Alles aber geschieht nicht aus Berechnung, sondern ist feinen Frauen als Kindern ihrer Zeit angeboren, und geschieht naiv und absichtlos. Und welche Grazie entfaltet er in der Kleidung! Man kann auf diefem Felde deutlich die Entwickelung feines Geschmackes von den früheren zu den fpäteren Bildern verfolgen. Von der anfänglichen Befangenheit, die ein strenges Beobachten nicht immer schöner Originale bedingte, arbeitete er sich zu schönheitsvolleren Formen durch, mit denen er dann felbst gelegentlich die Mode schuf (Figures de modes, dess. et grav. par Watteau, terminées par Thomassin fils), wie ja auch noch heut die costumes und coiffures à la Watteau, die Watteau-Häubchen, die Watteau-Falte des weiblichen Negligées etc. etc. feinen Namen mit der Modenwelt in Verbindung fetzen.

Zu diesen Frauen passen seine männlichen Gestalten, da wo er den Mann in Jugendsfrische und -krast zeigt — von den täppischen Arlequins und Gilles, von Mezzetin »ce gros brun au riant visage«, den komischen Personen der Bühne, muss man natürlich absehen. Es ist jener schlanke nervige Typus, welcher der eigentliche Träger der Formschönheit in unserem Geschlechte ist; wie denn Watteau's Personen überhaupt jene in dem realen Leben so seltene Grazie eigen ist, das jede ihrer Attitüden, ob sie stehen, gehen, sitzen, liegen, plaudern, scherzen oder weinen, immer schön und sormvollendet, erschen. Dazu oft ein leiser melancholischer Flor in den Augen und über dem ganzen Wesen seiner Männer, der jenen zarten, aber nicht unmännlichen Schmelz giebt, wie er auf das weibliche Gemüth eine sast magnetische, undesnirbare Anziehungskrast ausubt. In ihrem Blicke scheint das ψηφών der Griechen, jener mild seuchte sympathische Glanz zu blitzen.

Trotz alledem aber kommt uns nirgends das Gefühl, dass hier von verbotener Frucht genascht werde. Seine Paare sind sür einander geschaffen; dass sie sich zusammen gesunden, erscheint nur natürlich, wir ersreuen uns an ihren Tändeleien, in denen sie sich mit der liebenswürdigen Vertrautheit junger Neuvermählter behandeln. Nirgends verletzt uns wilde Sinnengluth oder, was schlimmer wäre, rafsnirte Zweideutigkeiten. (Dass Harlequin oder ein anderer täppischer Geselle gelegentlich recht zudringlich eine Umarmung versucht, wofür ihm dann in der Regel mit dem Fächer gebührend auf die Finger geklopst wird, ist im Grunde nichts Böses.) Es ist ein fröhliches, unbekümmertes Geniesen des Glückes beisammen zu sein, bei dem sich jedes Geschlecht von seiner liebenswürdigsten Seite präsentirt, ein echtes Decameroneleben. Wollte man diese Seenen dichterischen Ahnens ins wirkliche Leben übersetzen, sie ließen sich nur mit den Honigwochen einer jungen glücklichen Ehe vergleichen. —

Dem Betrachter Watteau'scher Gemälde fällt es bald auf, dass er in ihnen immer denselben der Bühne entlehnten Typen begegnet. Es liegt in dieser steten Wiederholung, wie in jeder Einseitigkeit, gewiss ein Mangel; zugleich aber bietet sich in der Verwendung dieser conventionellen Gestalten dem Maler doch auch wieder ein Vortheil. In der alten Komödie - der französischen so gut wie der italienischen, die beide damals in Paris vertreten waren - kehren stereotype Charakterfiguren wieder, welche der Zuschauer, sobald er das Costüm erblickt, in ihrer ganzen geistigen Bedeutung erkennt. Deshalb wirkten Watteau's Bilder, die diesem Kreise angehörten, viel schlagender auf die Zeitgenossen als auf uns. die wir heut kaum noch die Scapin's und Tartaglia's, die Colombine's, Gilles' und Mezzetin's kennen. Wie wenig aber das Theater feine eigene Erfindungskraft lahm legte, zeigt die Art seines Verhaltens dem Gesehenen gegenüber. Vielleicht ist das untergeordnete Bild »Comédiens français« Liotard sc. (im Berliner Schlofs) die Reproduction einer dramatischen Scene; es ware der einzige mir bekannte Fall, wo ein folches directes Copiren vorkäme. Freilich entlehnte er einer damals viel gegebenen Oper, der »l'Isle de Cythère«, wenigstens die Grundmotive zu einer Anzahl von Bildern, darunter fein berühmtestes »L'embarquement pour l'isle de Cythère«. Aber wenn auch der Stoff fo von aufsen an ihn herantrat, fo bildete er ihn doch in feiner Eigenart zu einem neuen felbständigen Kunftwerk um, welches, nachdem die Musik längst veraltet, in jugendlicher Frische noch heut den Betrachter entzückt. Ja fo fehr machte er sich den fremden Gedanken zu eigen, dass man gerade dieses Thema als die glänzendste Verkörperung des Watteau'schen Ideales ansehen kann. Was uns aus Claude Lorrain's lichtschimmernden Gesilden spricht, was eigenartig Desoe in seinem Robinson Crufoe ausgesprochen, was selbst durch die Marchen von der Insel Felsenburg hindurchklingt und was noch am Ende des Jahrhunderts in Georg Forster's poetisch-phantastischen Schilderungen von den Südsee-Inseln wiedertönt, jene uralte Sehnfucht nach einem Landé paradiefischer Unschuld und paradiefischen Glückes, das gestaltet sich unter Watteau's Pinsel zu der anmuthigsten Durchsuhrung, die dies Thema je im Lause der Zeiten erfahren - freilich in echt französischer Auffassung.

Natürliche Begabung und unermüdliche Uebung hatten Watteau eine Sicherheit in der Führung des Bleististes und des Pinsels gegeben, wie sie nur wenigen Künstlern eigen. Das oft gebrauchte Wort von den Leben in den Fingerspitzen gilt für ihn mehr als für jeden Andern, so sieher, so vielsagend weiss er die



La leçon d'amour.. Dupuis st. 1734. (Original, K. Schloß in Berlin.)

Druckerchen aufzufetzen, fo leicht und mit fo unnachahmlicher Sicherheit gleitet bei ihm der Stift oder Pinfel über die Fläche. Auch fand er eine folche Luft Dohms, Knust u, Kinnelte, No. 97. u. 82.

am Zeichnen, dass er, einmal bei der Arbeit, sich nur ungern von dieser Lieblingsbeschäftigung trennte. Er mus außerordentlich schnell und leicht producirt haben, wie dies schon die Menge seiner Gemälde und noch erhaltenen Skizzen und Zeichnungen beweißt. Naturen aber, denen es fo leicht von der Hand geht, lieben nicht das langfame, mühfelige Durcharbeiten ihrer Werke, und wo sie es doch gelegentlich thun, da mifsräth nicht felten die Arbeit. So auch bei Watteau. Wenn man etwa die vier Hauptgemälde, »l'Embarquement pour Cythère«, Tardieu fc. (Berliner Schlofs), die »Plaisirs du bal«, Scotin fc. (England, aber wo3), die »Mariée de village«, Cochin fc. (Sanssouci) und die »Accordée de village«, Larmessin fc. (Gal. Soave (?, England) ausnimmt, fo haben die rafch und aus einem Guss gemalten, oft nur skizzenhaft behandelten Arbeiten am meisten von feinen glänzenden Eigenschaften. Wo er recht forgfältig ausführt, wird er mitunter ein wenig hart, so an den sonst so schönen zwei Stücken »l'amour au théâtre français« und »l'amour au théâtre italien«, beide von Cochin gestochen, im Berliner Mufeum. Gar Vieles hat er nie gleichmäßig fertig gemalt, und oft find an folchen Gemälden die vollendeten Partien schwerer im Ton, weniger geistreich in der Pinfelfuhrung als die Unfertigen.

Beim Componiren feiner Bilder ging er ziemlich flüchtig zu Werke. ähnelt darin, wenn man will, etwas dem Jean Paul; Beide trugen den gelegentlich aufgespeicherten Vorrath zusagender Gedanken beim Arbeiten zusammen. ledes ihn fesselnde Bild in den Erscheinungen des täglichen Lebens pflegte Watteau in sein Skizzenbuch aufzunehmen, welches ihm stets zur Hand war. Seine eigenen Ideen prüfte er gern erst darauf hin, ob sie in der Natur auch möglich und zwanglos ausführbar seien, und da er sich selbst bei blossen Gewandstudien nie der Gliedergruppe bediente oder gar sich auf seine eigene Kenntnifs des menschlichen Körpers verliefs, so sind alle Bewegungen seiner Figuren fo durchaus lebenswahr. Er befaß eine reiche Garderobe von Theaterkostümen, theils komischer, theils eleganter Figuren (habits galants), in die er gern diejenigen Befucher feines Ateliers steckte, welche sich dazu hergaben, um dann ihm zusagende Posen derselben zu skizziren. Aus diesen Vorräthen entlehnte er, wenn er ein Bild malen wollte, diefe oder jene Gruppe, oder reihte mehrere mit Hinzunahme einiger dazwischen geschobener Hülfsfiguren an einander - und die Composition war fertig. So kommt es, dass sich viele seiner Gemälde so ähnlich sehen, ja oft in einzelnen Figuren oder selbst Gruppen völlig übereinstimmen. Es ist dies ein Mangel, der freilich am einzelnen Bilde nicht fühlbar wird, der aber bei einer Charakteristik des gesammten Kunstcharakters Watteau's erheblich ins Gewicht fallt. Es engt sich dadurch die Welt, in der er zu Haus ist, auf einen fehr beschränkten Kreis ein, und wenn er sich auch hier mit glänzender Sicherheit ergeht, fo darf doch nicht vergessen werden, dass er größeren Ansorderungen überall forgfältig aus dem Wege geht. Wenn freilich Caylus behauptet, Watteau habe im Bewufstfein feiner mangelhaften anatomischen Kenntnisse iede außergewöhnliche Bewegung feiner Gestalten vermieden und nur Personen in Ruhe gezeichnet, fo ist dies eines der vielen ungerechten Urtheile des kunstliebenden Grafen über den Künstler, dem er im Leben nahe gestanden. Anatomische Detailstudien mag Watteau nicht gemacht haben, und ob er einen

correcten Akt hätte zeichnen können, muß zweiselhaft erscheinen, aber sein sein entwickeltes Gesühl für das Schöne in der Natur und die meist kleinen Formate seiner Bilder ließen ihn diesen Mangel selbst in den complicitesten Stellungen seiner Figuren verdecken.

Im Einzelnen betrachtet ist seine Zeichnung voller Manier. Er ist eben ein Kind des 18. Jahrhunderts, dem die würdevolle Schönheit der Antike fremd war. Er fieht auch die Natur durch eine stark gefärbte Brille. Vor Allem ist isein Baumschlag stark willkürlich. Er wird nach dem Vorbilde der Italiener stilisirt, bleibt aber in der Zeichnung oft flach und unwahr, in der Farbe trüb. Manier herrscht auch in seiner Auffassung der menschlichen Gestalt. Zu kleine Köpse oder Füße, ein zu schwaches Gelenk, ein auffallend langer Hals machen ihm keine Sorgen; so niedlich auch seine Frauenköpfe find, in ihren hochgezogenen etwas schräg nach innen gestellten Brauen, dem muthwilligen Stumpfnäschen und spitzen Kinn herrscht eine gewisse Manier. Lässt man freilich neben der griechischen Grazie, wie sie uns Winckelmann geschildert, jenes geschminkte und gepuderte, leichtlebige und leichtfinnige, coquette, tändelnde Perfönchen, von dem die französischen Schriffteller so gern als der »Grace im eigentlichen Sinne« reden, überhaupt gelten, so ist Watteau ihr Vertreter, zu dem Niemand anders auch nur von fern heranreicht. Er ist nur ein Rococomaler, aber er ist der Gröfste, den Frankreich und die Welt gesehen!

Eigenartig und reizvoll ist auch sein Colorit. Vom Studium des Rubens herkommend, dessen frische Färbung und rosig lebendige Carnation ihm besonders zufagen, fügt er diefen an fich wohlthuenden Elementen noch befondere Beleuchtungseffecte hinzu. Gern läfst er das Licht fchräg von hinten ausgehen, fo dafs ein Theil der Hauptgruppe sich dunkel von dem hellen Hintergrund abhebt, zugleich aber wirft er gern wieder auf die andere Hälfte feiner Figuren feitliche Streiflichter, die sie von dem Waldesdunkel, welches ihren Hintergrund bildet, lösen. Dem Geiste der Zeit solgend, liebt er leichte Farben für das Kostum; rofa, gelb, blau, weifs, lichtbraun kehren häufig wieder, aber immer doch ab und zu mit kräftigen Gegenfatzen gemischt; und in der Carnation folgt er noch ganz dem Vorbilde, welches die vollgefunde Natur ihm bot, während schon seine Schuler blaffere Töne lieben, bis dann endlich das kühle, widerliche Weifs der Schminke mit feinen raffinirt finnlichen rofa Tupfen auf den Höhen des Fleifches das Ideal der Maler, vor Allen eines Boucher, wird. Im Gegenfatze zu diesem versatilen Vielmacher besass Watteau noch ein hohes Bewusstsein von der Würde und Bedeutung der Kunst, und in diesem Gefühle schlug er seine eigene Thätigkeit außerordentlich gering an. Als ihm einst sein Perrückenmacher eine neue Perrücke gebracht und statt der Bezahlung irgend eine Arbeit des Künstlers erbat, wobei er wohl an eine Zeichnung, höchstens eine Farbenskizze dachte, gab ihm Watteau zwei befonders gute kleine Gemälde (Pendants), die er eben vollendet hatte, und machte sich nachher noch Vorwürfe, dass der Mann doch wohl zu schlecht bei dem Tausche gefahren sei. Freilich entsprach dieser geringen Meinung von fich auch der Grad von Sorgfalt, den er auf das Technifche verwandte. Die liebevolle Muhe, mit der ein Dürer feine Materialien auswählte und fünf- bis sechsmal die Farbe über einander lasirte, um sein Werk haltbar für die

Jahrhunderte zu machen, oder Dou's ängftliches Schützen feiner Palette vor Staub, waren ihm unverständlich. Wochenlang blieben bei ihm die Farben auf der verstaubten Palette, und wenn sie eingetrocknet waren, machte er sie durch reichlichen Zusatz von eingedicktem Leinöl wieder schmiegsam und dünnflüssig, wie er sie liebte. Mit demselben Oele rieb er die etwa eingeschlagenen und ausgetrockneten Stellen des Bildes bei der Arbeit an. Schon die Zeitgenoffen warnten vor diesem verhängnissvollen, wenn auch momentan bequemen Flussmittel. Leider vergeblich! Denn der Ruin einer großen Anzahl Watteau'scher Gemälde ist allein jenem übermäßig angewandten Zusatz zuzuschreiben. Vermöge seiner eigenen Farbe giebt das »huile grasse« dem Bilde allerdings, fo lange es neu, eine wohlthuende goldige Gefammthaltung, allein später dunkelt es stark nach, erzeugt Sprünge und wirkt zuletzt zerfetzend auf die einzelnen Farben und felbst den Untergrund ein. Das hat heut schon, nach 150 Jahren, etwa die Hälfte aller Watteau'schen Arbeiten ersahren müssen, darunter eines seiner Hauptstücke, die »mariée de village«.

Im Jahre 1684 gebar Michelle Lardenois, die Frau des Dachdeckermeisters Jean Philippe Watteau zu Valenciennes in Flandern, ihrem Gatten ein Knäblein, welches am 10. October in der Pfarrkirche zu St. Jacob auf die Namen Jean Antoine getauft wurde. Die Eltern lebten in ärmlichen Verhältnissen und die Jugend des Kindes scheint freudlos verflossen zu sein. Dem Fingerzeig folgend, den das früh fich zeigende Talent feines Sohnes gab, brachte ihn der alte Jean Philippe zu einem Maler der Stadt, Namens Gérin, in die Lehre. Es war dies ein Schmierer, bei dem der junge Antoine nichts lernen konnte. Um so lieber trieb er sich jeden freien Moment auf den Strassen und Plätzen umher, um hier die Scenen des Tagesverkehrs zu beobachten und, so gut oder schlecht er es konnte, zu zeichnen. So bildete er sich schon früh aus sich selbst heraus, allein nach dem Vorbild, welches die Natur ihm bot; und autodidaktisch ist trotz der verschiedenen Lehrmeister, zu denen er im Laufe der Zeit kam, im Grunde sein ganzer Bildungsgang geblieben. Bald wurde es dem Alten zu viel, den Sohn, der, wenn er ein Handwerk erlernt hätte, schon selbst wenigstens etwas erworben haben würde, noch länger zu erhalten. Er erklärte ihm rund heraus, dass er nunmehr für sich selbst zu sorgen habe. Welchen Eindruck dies auf den Sohn gemacht, wiffen wir nicht. Frei, wie er fo war, und von der Ueberzeugung geleitet, daß er in Valenciennes nie vorwärts kommen werde, fafste er, kaum dem Knabenalter entwachfen und völlig mittellos, den külinen Entschluss nach Paris zu wandern, um wie so viele aufstrebende Talente im Mittelpunkte des großen Verkehrs fein Glück zu erproben. Lust und Liebe zur Sache und den Drang etwas Tüchtiges zu lernen, brachte er mit; es war dies aber auch fast sein einziges Reisegepäck. Die schmerzlichen Enttäuschungen, welche die Großstadt im Ansang den Meisten der sie hoffnungsvoll Betretenden bereitet, blieben auch ihm nicht erspart. Allein stand er in den weiten menschengefüllten Strassen, ohne Helser und ohne Mittel, mit einem noch unentwickelten Talente und nur von dem guten Glauben an sich aufrecht erhalten. Bei einem untergeordneten Maler, Metayer, fand er eine erste Aufnahme; schon bald aber trennten sie sich wieder, da der Lehrer selbst nichts zu thun hatte, geschweige denn einem Schüler Beschästigung und Verdienst gewähren konnte. So mußte dieser denn schliefslich froh sein, als er bei einem jener Bilderhändler und Bilderfabrikanten des Pont-Notre-Dame ein dürstiges Unterkommen fand, in welchem er wenigstens seinen Hunger stillen konnte. Sein Arbeitgeber war ein Unternehmer im Großen, der seinen Absatz bei den Händlern der Provinz sand. Es kam ihm in seinem Geschäste nicht so sehr auf der



Selbstportrait des Künstlers.

Kunftwerth der Bilder an, als auf eine möglichst schnelle Massensabrikation. Deshalb sasen in seinem Hinterzimmer oft bis zu einem Dutzend armer Teusel, die in sast ehnensicher Arbeitstheilung alle an demselben Gemälde arbeiteten, so dass der Eine nur Himmel, der Andere nur Gewänder, ein Dritter die Köpse, wieder ein Anderer die weißen Lichter u. s. w. fertigte. Die Schnellmalerei, zu der er hier gezwungen wurde, und in der er es bald seinen Gesährten zuvorthat, mag mit die Urfache von Watteau's späterem Hang zu slüchtiger Mache gewesen sein; andererseits bildete die gesteigerte Thätigkeit seine technische Geschicklichkeit fruher aus, als es sonst möglich gewesen wäre, und zugleich bot sich ihm, durch die ab und zu doch vorkommenden Copien nach besseren holländischen oder

flämischen Meistern Gelegenheit zu einem gründlichen Studium derselben. So kannte er, wie Gersaint erzählt, eine lesende Alte von Gerhard Dou so genau, dass er zur Noth auch ohne Original ein Paar Stunden daran malen konte. Seine Specialität aber war der h. Nicolaus, der viel gekauft wurde, und welchen er deshalb unzählige Male copiren musste. Wenn er so die ganze Woche vom Morgen bis zum Abend gearbeitet hatte, erhielt er einen Lohn von 3 Franken und als eine besondere Renumeration seiner Tüchtigkeit wegen noch sreien Mittagstisch bei seinem Meister.

Das waren die Lehr- und Jugendjahre des Malers fröhlicher Lebensluft! Aber Watteau war verständig genug einzusehen, dass nur ein Weg vorwärts führe, nämlich der tüchtigen und unermüdlichen Lernens. So kehrte er, wie schon in Valenciennes, in jedem freien Augenblick, felbst in den Stunden der Nacht, zur gemeinfamen Grundlage aller Kunft, zum Studium der Natur zurück, Nach ihr zeichnete er raftlos, an ihren Formen bildete er fein malerisches Gesühl. Akademische oder wissenschaftliche Studien zu machen, war ihm während seiner Lehrjahre nicht vergönnt. - Da fielen eines Tages einige seiner Zeichnungen dem Maler Gillot in die Hände, und als dieser von den Lebensverhältnissen des jungen Mannes gehört, dessen Talent zu großen Hoffnungen zu berechtigen schien, überredete er ihn, zu ihm zu ziehen, um fich unter feiner Leitung weiter zu bilden. Watteau ließ sich nicht bitten; Gillot war der Mann, den er brauchte, und die Anregung, die er diefem verdankte, wurde für feine ganze Kunstrichtung maßgebend. Claude Gillot, i. J. 1673 zu Langresse geboren, war ein tüchtiger Figuren- und Ornamentzeichner, wenn auch ein mittelmäßiger Maler. Nach letzterer Richtung hin wird Watteau wenig von ihm profitirt haben, um so mehr dagegen von seiner Sinnesweise, namentlich von seiner Vorliebe für Sujets, die der Bühne entlehnt waren. Durch ihn wurde Watteau zuerst mit dem Theater naher bekannt, und Zeit seines Lebens blieb ihm die Freude an jener lustigen Welt. Auch die perfönlichen Beziehungen zwischen Lehrer und Schüler waren im Anfang warme. Gleichheit des Charakters und Geschmackes liefs sie sich schnell ancinander schließen, doch trat schon bald darauf eine Entfremdung ein, über deren Urfache fich freilich keiner von Beiden je näher ausgesprochen, die aber endlich eine Löfung der perfönlichen Beziehungen wünschenswerth machte. Vielleicht war von Gillot's Seite Eifersucht gegen das sich mehr und mehr offenbarende Talent im Spiele, wenigstens soll er seit jener Zeit die Malerei aufgegeben und sich der schon früher gelegentlich von ihm geübten Kupserstecherei zugewandt haben. In Claude Audran, dem Concierge des Luxembourg, fand Watteau schnell einen neuen Arbeitgeber und Lehrer. Dieser, aus einer Familie stammend, die zahlreiche Künftler geliefert - er felbst war schon der Dritte des Namens Claude -, hatte fich einen gefeierten Namen durch feine decorativen und ornamentalen Malereien gemacht. An Stelle der Gobelins oder Stofftapeten begann man etwa scit den Tagen Berains, des Hosdecorateurs Ludwig's des Vierzehnten, die Wandfelder mit Malereien auf lichtem oder Gold-Grund zu schmücken. Auch Gillot arbeitete gelegentlich in diesem Genre. In der Regel gruppirt sich um eine mittlere Figur oder Figurengruppe ein zierliches Allerlei von Blumen und Arabesken in gefälligen leichten Farben. Die Technik einer folchen zarten Ma-

lerei muss natürlich eine entsprechend leichte und slotte sein; und hier unter Audran's Anleitung gewann wohl Watteau jenen ihm in späterer Zeit eigenen Vorzug einer so elegant coquetten Malweife. Seine eigenen späteren Arbeiten auf diesem Gebiet verschafften den »Panneaux« erst ihren Weltruf, so dass sich noch heut in den meisten Schlössern aus der Zeit bis zu einem Menschenalter und länger über das Leben unseres Künstlers hinaus eines oder das andere Cabinet mit Malereien à la Watteau findet. Erhalten find von folchen Werken die nach dem Urtheile Goncourt's unzweifelhaft echten, wenn auch von keinem älteren Biographen erwähnten zwei Zimmerdecorationen im Schloffe Chantilly, die große und kleine Singerie, so genannt von der damals so beliebten parodistischen Verwendung der Affen. Die Malereien des ersten Gemaches bestehen aus sechs l'anneaux, drei Thüren und einem Deckenstück, das kleinere Cabinet enthält nur fechs Panneaux und ein Deckenstück. Ueber die Beziehungen, in denen die Darstellungen des kleinen Cabinets zur Maitreffe des liederlichen Herzogs von Orléans, zur Frau von Prie stehen sollen, sowie für die Beschreibung und Charakteristik der interessanten Schöpfungen, muss hier auf Goncourt's Catalogue raisonné de l'oeuvre de Watteau, Paris 1875 (p. 196 ff.) verwiesen werden.

Im Luxembourg war Watteau zugleich die Gelegenheit geboten, die dortigen großen Gemälde von Rubens in aller Bequemlichkeit zu studiren. Mit welchem Erfolge er es gethan, beweißt fein eigener Stil, der namentlich in der früheren Zeit überall Anklänge an den Antwerpener Meister zeigt. Wir sind leider nicht im Stande Watteau's inneren Entwickelungsgang an der Hand datirter Arbeiten mit der Entwickelung, die fein äufseres Leben nahm, in Uebereinstimmung zu bringen. Doch möchte ich glauben, das Gillot mehr auf feine Geistesrichtung, der Aufenthalt bei Audran mehr auf feine Technik von Einfluß gewesen sei. In jener Zeit wagte er sich auch an die erste selbständige Composition, eine militairische Scene, erlangte mit derselben iedoch nicht den Beifall Audran's, der ihm, wenn anders die Erzählung Gerfaint's richtig, fogar rieth, derartige Dinge in Zukunft zu unterlassen, da sie zu nichts führen Doch gelang es ihm durch die Vermittelung eines Freundes, seine Arbeit einem Kunsthändler Sirois freilich für den geringen Preis von fechzig Franken zu verkaufen. Mit diesem Reichthum in der Tasche trat er eine Reife in die Heimat an, nachdem Sirois ihm noch ein Pendant zu jenem Bilde bestellt, für welches er beiläufig von Valenciennes aus zweihundert Franken forderte und erhielt. Arm und ohne jede bestimmte Aussicht war er vor Jahren aus der Heimat gegangen, im Vollgefühl eines ersten Auftrages zog es ihn vorübergehend dorthin zurück. Das ist psychologisch so natürlich, dass man nicht anzunehmen braucht, er habe die Reise nur gemacht, um auf gute Art von Audran loszukommen, der den brauchbaren Gehülfen nicht verlieren wollte, dessen Eigennutz Watteau aber in dem abfälligen Urtheile über fein Erstlingswerk kennen gelernt. In Künstlergeschichten spielt traditionell Eisersucht und Eigennutz eine Hauptrolle; oft genug mit Recht, oft genug aber auch, weil es ein bequemes Auskunftsmittel zur Erklärung fonst nicht so leicht zu motivirender Vorgänge ift. - lene beiden Arbeiten find heut verschollen, aber nach dem Urtheil des Grafen Caylus, Watteau's Biographen, befaßen wenigstens ähnliche in jener

Zeit entstandene Gemälde schon die stilistischen Eigenthümlichkeiten, besonders die elegante pointirende Technik, welche die späteren Arbeiten des Meisters auszeichnen. Caylus geht soweit zu behaupten, dass jene früheren Arbeiten vielleicht den Besten der späteren Zeit gleichkämen. Dies ist der Composition nach, foweit Stiche davon erhalten, vielleicht der Fall, die Zeichnung aber scheint noch nicht so sicher wie später. Caylus kam es eben darauf an, Beweise für feine, wie mir scheint, sehr ungerechte Behauptung zu finden, dass Watteau mit seinem reichen Talente nicht so gewuchert, wie er hätte thun können. Deshalb übertreibt er den Werth der früheren Arbeiten gegen die Späteren. Immerhin aber muss soviel als gesichert gelten, dass Watteau ein frühzeitig entwickeltes Talent war und fehr bald die Höhe erklomm, auf der er bis zu feinem frühen Tode stehen blieb. Daher ist es bei den Meisten seiner Arbeiten so schwer, wo nicht unmöglich, die Entstehungszeit derselben zu bestimmen, und seine Biographen werden fich in den allermeisten Fällen auf die Gruppirung verwandter Stoffgebiete beschränken müffen. Seine Bilder hat er nie, Studien mit Feder und Bleistift nur gelegentlich bezeichnet, datirt noch viel seltener; da wo, wie öfter geschicht, der Stecher das Jahr hinzugesügt, gilt dies nur für die Reproduction, aber nicht für die Entstehung des Gemäldes.

Nach kürzerem Aufenthalt in Valenciennes kehrte Watteau nach Paris zurück; jetzt unter günstigeren Verhältnissen als das erste Mal. Seine beiden Erstlingsarbeiten hatten seinen Namen einigermaßen bekannt gemacht und ihm selbst Zutrauen gegeben. So ging er an die Bewerbung um den großen Preis der Akademie, der in feinem Gefolge den Aufenthalt im französischen Institut in Rom auf Staatskoften hat. Es war das Jahr 1700; die Preisaufgabe für Maler bildete das Thema: »David bewilligt der Abigail die Begnadigung ihres Gatten Nabod.« Das Refultat war eine Enttäuschung; Antoine Grison wurde prämiirt, und Watteau erhielt nur den zweiten Preis, eine dürftige Entschädigung für ihn, den es mit der ganzen Leidenschaftlichkeit seiner krankhasten Natur nach Italien zog. Mehrere Jahre verfloffen nun, ohne dass sein Name über einen engen Kreis von Bekannten und Kunsthändlern hinauskam. Unablässig verfolgte ihn in diefer Zeit die Schnfucht das Land feiner Wünsche zu sehen. Aus eigenen Mitteln die Reife zu bestreiten, war ihm jedoch nicht nur für den Augenblick, sondern, wie die Dinge sich anließen, voraussichtlich für eine lange Zukunst unmöglich; reiche Beschützer hatte er nicht; und wollte er die Hoffnung nicht ganz aufgeben, so musste er (da er, vielleicht in der richtigen Erkenntniss, dass die Historienmalerei nicht fein Feld fei, nicht wieder concurriren wollte) einen anderen Verfuch machen, die königliche Penfion zu erlangen. Das aber war nur durch eine befondere Empfehlung der Akademie möglich, und auf eine folche hatte er bei feiner Unbekanntschaft mit den Akademikern kaum Aussicht. Dennoch wagte er einen kühnen Schritt. Er ließ zwei seiner Arbeiten in einen der Durchgangsfäle tragen, welche die Mitglieder der Akademie paffirten, wenn fie zu ihren Sitzungen gingen. Sie erregten allgemeines Aufsehen, besonders interessirte sich der alte Lafoffe (1640-1716), der Urheber der Gemälde in der Kuppel des Invalidendomes, für sie. Er erkundigte sich nach dem Maler, und als er hörte, dass es ein junger Anfanger sei, der auf die Verwendung der Akademie behuß einer

Reise nach Rom hosse, lies er ihn kommen, gab ihm in der schmeichelhastesten Weise seinen Beisall zu erkennen und forderte ihn schliestlich auf, sich statt um ein römisches Stipendium um den Eintritt in die Akademie zu bewerben, der ihm bei solchen Leistungen sicher sei. In der That wurde er, nachdem er die nöthigen Formalitäten erfüllt, sofort zur Akademie zugelassen (1712). Die italienische Reise aber kam wieder nicht zu Stande, und auch in späteren Jahren hat Watteau dies Project nie aussühren können. Behufs der eigentlichen Aufnahme in die Akademie musste er den Statuten gemäß noch ein Gemalde pro-



»Iris, c'est de bonne heure avoir l'air à la danse etc. « Chereau exc. (Original, K. Schlos in Berlin.)

fentiren. War es Bescheidenheit oder Mangel an Ehrgeiz, genug, er machte lange Zeit keine Anstalten hierzu. Erst nach wiederholten Aussorderungen reichte er i. J. 1717 sein Embarquement pour l'île de Cythère ein, woraus hin die Ausnahme am 28. August ersolgte. Heute besindet sich dies Gemälde im Louvre, wo es, bis vor einigen Jahren die für Watteau so wichtige Sammlung Lacaze hinzu kam, das einzige Werk des großen französsischen Malers war.

Der Gegenstand, zu dem ihm, wie oben erwähnt, eine damals oft gespielte Oper den Anstos gegeben, muss ihn besonders interessirt haben. Nicht nur kommen häusig ähnliche Darstellungen vor, sondern, als er die Arbeit sertig hatte, fühlte er, dass er in derselben den Gedanken noch nicht so voll zum Ausdruck gebracht, wie er ihm vorschwebte. Noch einmal nahm er deshalb Debme Kunst a. Khmiste. No. 15 a. 288.

das Motiv auf und entwickelte es reicher und geistvoller im Einzelnen, harmonischer im Ganzen. Dadurch ist diese Duplik, trotzdem sie weniger geistreich in der eigentlich technischen Mache ist als jene skizzenhast geniale Schöpfung erster Conception, doch Alles in Allem betrachtet vielleicht das beste Stück, was Watteau hinterlaffen. Sein Freund Julienne erwarb es und liefs es von Tardieu für das große Kupferwerk, womit er das Andenken des verftorbenen Künftlers ehrte, stechen. Bei der Auktion von Julienne's Sammlung ging es in den Besitz Friedrich's des Großen über, und seitdem hat es seinen Platz in den königlichen Schlöffern von Berlin gefunden. Am Ufer liegt das goldschimmernde Schiff: ein Schwarm von sich tummelnden und Rosen streuenden Genien umschwebt seine rofa Segel. Ein Theil der Pilger ist bereits am Bord, ein anderer im Begriff jenem zu folgen, nur wenige Paare sind noch zurück; bei dem Letzten ist ein schüchternes Widerstreben der Dame noch nicht ganz besiegt, verlegen senkt sie das Köpfchen und spielt mit dem Fächer; allein, dass das Flehen des vor ihr knieenden Cavaliers nicht vergeblich ist, verräth ein kleiner sie am Kleide zupfender Amor und der Umstand, dass die Scene sich am Fusse einer Statue der fieggewohnten Venus abspielt.

Vorzüglich find hier die Gegenfätze behandelt, der dunkle Parkhintergrund links, und rechts die schimmernde ganz in Licht verschwimmende Ferne des Meeres, von der sich licht im Lichten das Schiff und die es umflatternden Amoretten lösen. Das Colorit ist vielleicht ein wenig bunt, wenigstens sür das moderne Auge, ist aber zugleich eins der frühesten und glücklichsten Beispiele der Farbenseala, wie sie das 18. Jahrhundert liebte.

Nur fehr wenige Bilder des Künftlers reichen bis an die Hohe diefer feiner Hauptleiftung heran: vor Allem die Plaisirs du bal (Scotin sc.), einft im Befitz des Parlamentsrathes Glucq, heute wahrscheinlich in England (Sammlung Dulwich College?). Copien diefes ausgezeichneten Bildes kommen mehrsach vor, so in England zwei Exemplare und eines in St. Petersburg. Dem Deutschen zugänglicher ist die freilich nicht sonderlich gute Wiederholung im Neuen Palais bei Potsdam.

Die Composition ist forgfamer und reicher als es bei Watteau sonst Sitte ist. In einer weiten Halle, von der man hinausblickt in den Park und die Landschaft, ist eine Gesellschaft von über siebzig Personen versammelt. Rechts im Hintergrunde die Musskanten; vor ihnen in dichten Reihen die eine Hälste der Versammlung als Zuschauer eines tanzenden Paares. Doch ist die Ausmerksamkeit nicht sehr durch den Tanz in Anspruch genommen; man plaudert, tandelt, nimmt Erfrischungen. In der linken Ecke etwas mehr im Hintergrund und weniger in die Augen sallend bewegt sich die zweite, kleinere Hälste der Gaste, welche noch weniger von dem Tanze gesessel wird, in der vielnehr die gebotenen Erfrischungen schon ihre erheiternde Wirkung zu üben beginnen; wenigstens äussert sich die Galanterie hier etwas verfänglicher und Harlequin's schlagsertige Hand muss gelegentlich den Sittenwächter machen. Ueber die malerische Tüchtigkeit ist bei der Unzugänglichkeit des Originales ein Urtheil nicht möglich, doch Scotin's Stich läst erkennen, das das Bild auch nach dieser Richtung an Feinheit der Zeichnung und liebevoller Durchführung zu Watteau's

besten Arbeiten gehörte. Geht man auf die Einzelheiten ein, so sieht man, dass der Künstler hier eine Fülle von Motiven seines Skizzenbuches zusammengetragen hat; zu einer ganzen Reihe von Figuren lassen sieht die Studien in Julienne's Werk nachweisen, oder wir kennen sie aus anderen Bildern. Manch Porträt des Freundeskreises und der damaligen Bühnencelebritäten mag sich hier verewigt finden. In der vorderen Reihe der Sitzenden hat sich der Künstler selbst abgebildet, wie er halb liegend einer etwas verlegen mit ihrem Facher spielenden Dame, wie es scheint, allerlei Liebes gestüttert. (Die Gestalt neben dem in die Augen sallenden, sehenden, auf den Sessel seiner Dame gelehnten Herrn.) Es sit im Interesse dieser Biographien zu bedauern, dass gerade bei diesen wichtigsten Gemälden des Meisters, der Reichthum an Figuren eine Reproduktion im Holzschnitt unmöglich macht und die Illustration sich deshalb auf die Wiedergabe einiger kleinerer Bilder und eines Ausschnittes beschähen mußte.

Weiter verdienen aus der Menge der vorhandenen Gemälde durch die forgfame Composition und den Figurenreichthum zwei Scenen eines ländlichen Hochzeitsfestes hervorgehoben zu werden, zunächst der Augenblick der Contractsunterzeichnung, »l'accordée de village« (Larmeffin sc.), wenn auch dies Gemälde in der Erfindung nicht die volle Höhe des Vorigen erreicht. Das Original foll fich in England befinden, ohne dass bisher sicher wäre, in welcher Sammlung: ein zweites Exemplar bewahrt das Madrider Museum unter Nr. 971. Gewiffermaßen die Fortsetzung der hier vorgetragenen Begebenheit bildet das gleichgroße Pendant zu diefem Gemälde (2:3 par. Fuß) die »mariée de village« (C. N. Cochin sc.), heut in Schloss Sanssouci bei Potsdam. Unter dem Vortritt der Musikanten und rechts und links von den Hochzeitsgäften und neugierigen Zuschauern umgeben, erreicht eben der Hochzeitswagen den waldumsäumten Platz vor der Kirche. Es ift das personenreichste Bild, welches Watteau gemalt: mehr als hundert Gestalten bewegen sich darauf. Von der ursprünglichen Schönheit dieser miniaturartig sein behandelten Figuren geben wenigstens noch eine Anzahl Köpfe und einige Gestalten einen Eindruck. Leider aber hat Dank dem huile grasse das Ganze stark nachgedunkelt und find einzelne Partien ganz verdorben.

Betrachtet man die weiblichen Geftalten Watteau's, fo fieht man, und auch diefes Bild liefert vielfach Belege dafür, dafs er ihnen mit Vorliebe eine befimmte Coiffure giebt. Er ftreicht das Ilaar aus dem Nacken und aus dem
Geficht zurück und arrangirt dann das Ganze mit einem Bande, einem Federfchmucke oder einem Hute zu einem Neft. Diefe Haartracht fand fo fehr den
Beifall der zeitgenöffichen Damenwelt, dafs die Coiffure à la Watteau fich über
das ganze civilifirte Europa verbreitete. Wie die Frauenwelt die Sache um ihrer
felbst willen, fo rühmten die Kenner und Fachgenoffen die Kunst, mit der er
jenen Haaranstat im Nacken naturwahr darzusfellen wusste.

In den Jahren, die zwischen seiner Zulassung zur Akademie und der eigentlichen Aufnahme lagen (1712—1717), slos das Leben Watteau's ruhig dahin. Ohne große sensationelle Ersolge im Publikum, wie man sie nach seinem Debut vor den Akademikern wohl hätte erwarten können, erwarb er sich doch allmäßig den Ruf eines tüchtigen Künstlers und kam mehr und mehr in Mode. Mit dem

Bekanntwerden des Namens aber häuften sich die Besuche von allerhand wahren und angeblichen Kunstfreunden in seiner Werkstatt, denn es gehörte zum guten Tone der damaligen Gefellschaft, in den Malerateliers zu Hause zu sein. Die schöngeistige Richtung der Zeit fand bei diesen Besuchen reichlich Gelegenheit, ihrem Hang zum Philosophiren und Aesthetisiren nachzugehen. Schlimmer noch als heute machte fich die Kunstphrase breit und prätendirte gelegentlich selbst Kunst zu sein. Es gab Liebhaber, die sich eine Aufgabe daraus machten, Gegenstände für Bilder auszudenken und diese mit einem oder dem andern Maler durchzufprechen. Entstand in Folge dieser Unterhaltungen wirklich einmal ein gutes Gemälde, so nahm nicht selten der »donneur d'idées« öffentlich das Verdienst für fich in Anspruch, da der Maler nur der ausführende Handwerker seines leitenden Gedankens gewesen sei. Bei Watteau's durch körperliche Leiden reizbarem Gemüthszustande - schon früh scheint sich bei ihm sein späteres Brustleiden entwickelt zu haben - war ihm ein derartiges Treiben besonders zuwider; um so lieber nahm er es an, als ihm Crozat, der Besitzer der größten Handzeichnungenfammlung des damaligen Paris und als Mäcen weit bekannt, ein Quartier in feinem Hotel in der rue Richelieu anbot. Vor Watteau hatte lange Jahre Lasosse, sein alter Gönner, die Gastlichkeit des Crozat'schen Hauses genossen; als dieser im Jahre 1716 starb, machte er wahrscheinlich Watteau Platz. Weniger war es die großartige Gastfreundschaft des reichen Mannes, welche den Künstler sesselte, als der ungestörte und schrankenlose Genuss der künstlerischen Schätze des Haufes. Eifrig kopirte er nach den Zeichnungen eines Rubens, van Dyck, Tizian und Baffano, oder vollendete mit ein paar Strichen die von den Freunden für ihn gefertigten Copien. Das war im Anfang ein Leben ganz nach Watteau's Wunsch, und die guten Folgen davon auf seine Gemüthsstimmung machten sich bald geltend. Bei den abendlichen Zusammenkünsten einiger gleichgestimmten Genoffen, Crozat, Julienne, Henin, Mariette, Caylus u. A., konnte der schwächliche, nicht große Mann mit der eingefallenen Bruft und dem phthifischen Habitus, der fonft lieber las als fprach und gelegentlich durch beifsende Urtheile felbst den Freunden wehe that, ganz aus sich herausgehen; er wurde dann luftig und guter Dinge, blendete durch schlagsertigen Witz und geistreiche Impromptus. Für gewöhnlich war er meift still und nachdenklich, oft selbst den besten Freunden gegenüber verschlossen, so dass der Verkehr mit ihm schwer genug war. Fremde fanden ihn namentlich unzugänglich. Dabei aber war er äußerst bescheiden in feinen Ansprüchen, schüchtern im Austreten, in Leben und Sitten massvoll.

Die Jahre in Crozat's Haufe bilden den Glanzpunkt im Leben unferes Künftlers, die einzige forgenfreie Zeit, und nur an ihm und feinem krankhaft unruhigen
Temperament lag es, dafs fie fo bald zu Ende gingen. Das geräufehvolle Treiben im Haufe des reichen Weltmannes begann ihm nämlich läftig zu werden;
allerlei kleine Verpflichtungen, wie er fie natürlich feinem Gaftfreunde gegenüber
hatte, drückten ihn, und in dem Bedürfnifs nach Ruhe und Alleinfein, wie es nur ein
Kranker fo empfindet, verliefs er endlich das Crozat'fehe Haus und zog fo heimlich zu einem andern Freunde, dem Maler Vleughels, dafs fein Aufenthalt felbft
den Nachflichenden eine Zeitlang verborgen blieb. Doch auch bei Vleughels,
dem fpätern Director des römifehen Inflituts, duldete es ihn nicht lange. Schilde-



Pilgergruppen. Ausschnitt aus dem Embarquement pour l'île de Cythère, Tardieu sc. (Original, K. Schloss in Berlin.)

rungen des englischen Lebens, glänzende Aussichten, die ihm gemacht waren, vielleicht auch der Ruf eines dortigen Artztes, brachten ihn auf den Gedanken einer Reise nach London. Ueber seinen dortigen Ausenthalt ist wenig bekannt geworden, doch legte er wahrscheinlich damals den Grundstein zu dem großen Ruse, dessen er sich noch heute in England erfreut. Die meisten seiner Bilder sind jetzt dort zu fuchen! Hatte er voller Hoffnungen die Reise angetreten, so musste er sie wohl früher, als er erwartet, und schwer enttäuscht beenden. Das englische Klima fagte ihm, wie bei seinem Leiden natürlich, nicht zu; statt Heilung zu finden, kehrte er vielmehr um vieles kränker mitten im Winter des Jahres 1721 nach Paris zurück. Im Haufe feines Freundes Gerfaint fand er Aufnahme und liebevolle Pflege. Den Dank des Künstlers stattete ein geistreiches Impromptu das ist wohl die beste Bezeichnung für die Arbeit - ab. Auf einer Leinwand von 5 par. Fuss Höhe und 91, Fuss Breite stellte er die Vorgänge des Kunsthandels dar, wie sie sich im Gersaint'schen Laden abspielten. Auf der einen Seite der Verkauf, auf der andern das Verpacken der Gegenstände. Die Perfonen waren offenbar fammtlich Portraits, wohl Familienmitglieder und das Ladenperfonal Gerfaints. Watteau hatte fich das Ganze als Aushängeschild für den Freund gedacht: dem entspricht die einsache, man ist versucht zu sagen, chronikartige Auffassung. Auch die Beleuchtung ist dem entsprechend gehalten: es sehlt ein eigentliches Zusammenstimmen zum Bilde. Die einzelnen Personen dagegen find mit der ganzen Virtuofität der Watteau'schen Mache dargestellt, voll grober Verzeichnungen (die der Stecher P. Aveline gemäßigt hat) aber glänzend und blendend. Als Prachtflück des Ganzen bewunderten schon die Zeitgenossen mit Recht den Hintergrund, der mit Gemälden von Rubens, van Dyck, Lefueur u. f. w. bedeckt ift, wie man fie bei Gerfaint fand. Es ist technisch einfach ein Meisterflück, voller Naturbeobachtung, mit glänzender Luftperspective, vielleicht das Beste der Art, was Watteau je gemalt. Er selbst pslegte diese an und für sich so anspruchslose Gelegenheitsarbeit die »vielleicht am wenigsten missrathene seiner Arbeiten« zu nennen. Und doch war das ganze Werk in acht Tagen entstanden! Aus Gerfaint's Besitz kam es in den des liebevollen Watteau-Sammlers Julienne und von da nach unbekannten Schickfalen und nachdem es in zwei Hälften auseinander geschnitten worden, wozu allerdings die Komposition fast herausforderte, in den Besitz Friedrich's des Großen, dessen Vorliebe für unsern Künstler die bedeutendste Sammlung seiner Arbeiten zusammengebracht, die überhaupt existiren dürste.

Das Schild Gerfaint's war das letzte Werk Watteau's von Bedeutung. Seine Krankheit verschlimmerte sich. und das begleitende Fieber liefs ihm nur noch wenige Stunden täglich zur Arbeit Krastt. Die letzte Hoffnung so vieler Schwindsschiegen, der Genus einer gefunden frischen Landlust, trieb auch ihn hinaus ins Freie. Ein Freund, der Abbé Haranger, verschafte ihm ein Quartier in Nogent bei Vincennes. Doch sand er auch hier keine Linderung mehr und plante deshalb eine Uebersiedelung in seine Vaterstadt, als ihn der Tod am 21. Juli 1721 von seinen Leiden erlöste. Seine letzte Arbeit, die ihn bis unmittelbar vor seinem Ende beschäftigte, war ein Christus für den Pfarrer von Nogent. An diesen Mann knüpst sich eine hübsche Anekdote aus den letzten Augenblicken

des sterbenden Künstlers. Als ihn jener Geistliche, zu dem er auch sonst in Beziehungen gestanden, auf den Tod vorbereitete und ihm ein roh gearbeitetes Crucifix zum Küssen entgegenhielt, bat Watteau, dies Bildwerk zu entsernen, er könne es nicht sehen, dass sein Heiland in solcher Weise verunstaltet werde. Er starb in den Armen seines Freundes Gerfaint.

Diesen Notizen über das Leben Watteau's gegenüber bleiben noch eine ganze Reihe von Fragen bestehen, auf die uns die Antwort sehlt. In welchem Verhältnis stand vor Allem er selbst im Leben zu den Frauen, der in seinen Bildern fein Leben lang die Beziehungen der beiden Geschlechter zu einander geschildert und idealisirt hat. Der sehlenden Gewissheit darüber sind geschäftige Fabulisten zu Hülfe gekommen; man hat Watteau's Leben zu einem regelrechten Roman ausstaffirt: In feiner Jugend habe er eine Schauspielerin geliebt, deren Untreue ein Hauptgrund feines schwermüthigen Wesens und frühen Todes gewefen fei; in den letzten Monaten endlich habe eine Ausföhnung stattgefunden u. f. f. Kein Wort ist davon verbürgt. Noch viel weniger vermögen wir einen bestimmten Namen mit den zahlreichen weiblichen Studienköpfen seiner Zeichnungen in Verbindung bringen. Sieht man genau zu, so findet man freilich, dass dieselben Köpse sich häufig wiederholen, namentlich kehrt das Portrait der Dame, welche er unter der Comödiengestalt der Silvia austreten lässt, öfter wieder. Was aber folgt daraus? Wir wiffen nicht einmal, ob Watteau's Silvia und die Silvia der gleichzeitigen italienischen Bühne ein und dieselbe Person war. Und im Grunde genommen haben diefe Fragen, deren Beantwortung wohl die Neugierde befriedigen kann, keine tiefere Bedeutung. Nicht dass Watteau als Mensch in der Gunst der Frauen hoch oder tief gestanden, ist auf sein künstlerisches Wesen von entscheidendem Einfluss, sondern allein seine geistige Auffassung des weiblichen Ideals; und diese haben wir oben charakterisirt.

Ein einziges Mal wird uns sein Name in Verbindung mit dem einer Frau genannt. Es war ein Jahr vor seinem Tode, als Rosalba Carriera, die venezianische Pastellmalerin, in Paris zu Besuch war (seit April 1720) und inmitten ihrer Triumphe in persönliche — rein künstlerische — Beziehungen zu dem von ihr hochgeschatzten Sonderling trat. Dass sie ihn mehrmals besuchte und sür Crozat sogar portraitirte, war eine Auszeichnung, um welche ihn ganz Paris beneidete. Drängte sich doch die elegante Welt so sehr danach, von der Rosalba gemalt zu werden, dass selbst Prinzessinnen ihr sehon um sechs Uhr früh sassen, und sie förmlich in ihrem Atelier belagert wurde. Sie war damals sun und vierzig Jahr alt. —

Watteau war nie ein guter Wirth gewesen, seine Werke gab er ost zu Spottpreisen hin oder verschenkte sie gar selbst an Fremde, wenn sie es geschickt anstellten. Mehr als einmal kam er deshalb mit seinen Freunden, die ihn zu einem bessen Haushalter machen wollten, in Conslict. Als einst der Graf Caylus, jener namentlich durch seine archäologischen Studien bekannte Kunstsreund, ihm ernste Vorstellungen machte und auf sein Leiden und die Verpflichtung, sür alle kommenden Fälle zu sorgen, hinwies, entgegnete der Künstler: »So lassen sie mich doch gehen! das Letzte fur mich ist das Hospital; dort weist man Niemanden in meiner Lage ab. Es ist das wahrlich ein trüber Einblick in die Gemüthsstimmung eines Malers, dessen Bilder von reinster Lebensluß sprechen, und machte auf Caylus einen so tiesen Eindruck, dass er sich noch 27 Jahre später dieses Vorfalles erinnerte. So schlimm, wie Watteau angedeutet, kam es nun allerdings nicht. Bei seinem Tode sanden sich 9000 Frs. in baarem Gelde vor und ein reicher Schatz an Zeichnungen und Skizzen. Diese hatte er vier Freunden, Gersaint, dem Abbé Haranger, Julienne und Henin vermacht, auch Caylus soll eine Anzahl erhalten haben.

Unter Allen, die ihm im Leben nahe gestanden, bewahrte Julienne ihm im Tode das treueste Andenken, während der große Sammler und Kunst-Schriftsteller Mariette sich am kältesten über ihn aussprach. Auch Graf Caylus, der ihm (erst im Jahre 1748) in der Malerakademie die Ehrenrede hielt, äufserte sich trotz mannichfacher Anerkennung, die er dem Verstorbenen spendete, im Ganzen recht frostig. Das Urtheil beider Männer, dass das von Watteau vertretene Genre ein zu nebenfächliches fei, um eine ernste Concurrenz mit der »großen Malerei« vertragen zu können, billigt die heutige Zeit nicht mehr. Der Rangstreit zwischen den einzelnen Gattungen der Kunst erscheint uns heut abgefchmackt, wo wir von der Anficht ausgehen, dass alle Kunst in erster Linie von der Auffaffung und Durchführung des Gegenstandes und nur fehr nebenfächlich von diesem selbst und von dem Format der Darstellung abhänge. Julienne dagegen war ein begeisterter Anhänger Watteau's. Es gab eine Zeit, in der die meisten berühmten Bilder des Künstlers in seinem Besitze vereinigt waren; er selbst hatte fich von Detroy malen laffen mit dem Kupferstich von Watteau's Portrait in der Hand. Durch feine Benrühungen und auf feine Koften entftand im Anfang der 30er Jahre eine in ihrer Art einzige Publication von Gemälden und Zeichnungen Watteau's in drei Fölio-Bänden, bei der fich der junge Boucher feine Sporen als Stecher verdiente. Er hat namentlich nach den Skizzen radirt und fich dabei mit feltenem Geschick den flotten, leichten Strich Watteau's angeeignet. Sonft find es vornehmlich B. Audran, P. Aveline, Cars, Caylus, C. N. Cochin, Crepy, Larmessin, Scotin, Surugue, Thomassin u. A., die nach ihm gestochen. Das gesammte nach Watteau gestochene Oeuvre umsafst nach Goncourt 705 Nummern. Er felbst hat nur gelegentlich einmal zur Nadel oder zum Grabstichel gegriffen; nur sieben Blätter von seiner Hand sind bekannt und diese zum Theil erst von Thomassin vollendet. Es sind kalkographische Kuriositäten ohne fonderlichen Kunstwerth, da Watteau in dieser Technik Laie war.

Hatte der Umgang mit dem kränkelnden und deshalb oft mißsgestimmten Kunftler schon für die Freunde oft seine Schwierigkeiten, so steigerte sich dies natürlich für die Schüler; mit Lancret (1690–1743) so gut wie mit Pater (1696–1736), die Beide ihm den besten Theil ihrer Kunst verdanken, entzweite er sich; mit dem Ersteren, wie es heisst, aus Eisersucht, als man zwei von dessen Gemälden für seine eigenen Arbeiten hielt. Heut wird es dem Kenner Watteau'scher Gemälde schwer, eine solche Verwechselung mit Lancret zu begreisen, der eine ziemlich eigenartige Manier, richtiger Unmanier, in der Zeichnung der Figuren hat. Seine Gestalten sind bei Weitem nicht so graziös wie die

Watteau's, er liebt gedrungene Proportionen, feine Bewegungen find oft steif, feine Sujets gern mehr oder weniger lasciv. Im Gegensatz zu Watteau's goldiger Stimmung, haben feine befferen, mir bekannten Arbeiten, einen klaren Silberton, oft aber herrscht eine widerlich süsse Gesammtstimmung mit dominirenden, grau-grün-gelblichen Farbentönen. Eher Anlass zur Verwechselung mit dem Lehrer giebt auch heut noch, wenigstens in seinen besten Stücken, Jean Baptist Pater aus Valenciennes. Er kam nach Paris in das Atelier seines Landsmannes, wurde aber bald durch dessen Launen wieder daraus verjagt. Der im Grunde gutherzige und gern hülfreiche Watteau bereute später sein Betragen dem Schüler gegenüber, beschuldigte sich selbst, eiserfüchtigen Regungen gegen dessen aufkeimendes Talent nachgegeben zu haben, und rief ihn zu sich zurück. Doch machte die letzte Krankheit diesem erneuten Unterricht schon bald wieder ein Ende, Pater aber bewahrte sein Lebelang dem Verstorbenen ein treues Andenken und behauptete von jener Arbeitszeit bei Watteau, daß sie allein ihn wirklich gefördert. In einer Anzahl von Gemälden möchte ich eine gemeinfame Arbeit dieser Beiden sehen, so dass der Schüler das Bild gemalt und der Lehrer, wie er es liebte, einige geistreiche Retouchen als letzte Accente hinzugefügt hat. In. Allgemeinen ist die Farbe bei Pater blasser, die Zeichnung weniger correct, der Gefammteindruck nicht von der Frische und der Naturwahrheit, wie bei Watteau. In Nachahmung der pointirenden Malweise seines Lehrers, wendete er mit Vorliebe ein flüffiges Beinschwarz in Falten und Schatten an; mit spitzen Pinseln setzte er in dieser Farbe eine bisweilen störende Menge von »Druckerchen« auf, wodurch feine Arbeiten oft etwas forcirt-geistreiches bekommen. Ein einigermaßen geübtes Auge erkennt leicht an dieser Manier die Arbeiten Pater's, Bleiben diese beiden Watteau am nächsten stehenden Künstler schon technisch hinter ihm zurück, fo ist in der geistigen Auffassung der Unterschied noch ungleich größer. Wir haben mehrfach Gewicht auf die Zurückhaltung gelegt, mit der Watteau im großen Ganzen seine Sujets behandelt, eine Reinheit der Gefinnung, die auch das Leben des Künstlers zeigt, und die im Hinblick auf das gefellschaftliche Treiben im Zeitalter des Regenten erst ihre eigentliche Bedeutung gewinnt. Die Schüler stehen nicht auf der gleichen Höhe, ihnen war die Kunft, trotz allen ernsten Strebens nach technischer Durchbildung doch nur das, was fie dem Rococo überhaupt ist, ein anmuthiges Spiel, eine Lust des Augenblickes, ohne tieferen Ernst und sittliche Bedeutung. Ihre Motive sind denn auch leichter geschürzt, den Neigungen der Besteller schmeichelnd. Zweiselhafte Scherze und bedenkliche Vorkommnisse bilden gar oft den Inhalt ihrer Gemälde, während in der Darstellung immer mehr das Studium der Natur verloren geht, die man verbesfern zu müssen glaubt.

Die Wandelbarkeit des Geschmackes im Lause der anderthalb Jahrhunderte, die seit seinem Tode verslossen, hat Watteau so gut, wie alle Rococokünstler ersahren mussen. Bald nach seinem Tode war der Durchschnittspreis der besseren Gemälde etwa zwei bis dreitausend Franken. Im Ansang unseres Jahrhunderts dagegen Dohme, Kupst u. kaustler. No. 95 u. 98.

zählten unter dem Einflus der classicistischen Bestrebungen des Kaiserreiches seine Bilder zu den unverkäuslichsten Stücken der Auktionen. Ihr Durchschnittswerth war etwa hundert Franken. Allmälig kamen sie dann wieder zu Ehren, bis die Laune der Sammler in das andere Extrem umschlug, so dass seit der Mitte des Jahrhunderts der Preis von 50,000 Franken für ein gutes Bild nichts Aussergewöhnliches mehr sist.

Unter den öffentlichen Galerien lehrt der Louvre Watteau am Beften kennen, und zwar dort die Sammlung Lacaze, aus welcher der »Gilles«, »l'Indifférant« und »la Finette« hervorgehoben scien, letztere Beide einst im Besitz der Pompadour.

Der zweitwichtigste Ort für die Kenntnifs des Meisters ist Berlin und Potsdam. Im k. Mufeum 3 Bilder: L'amour au théâtre français; l'amour au théâtre italien; la colation; und 19 Bilder in den k. Schlössfern; siehe deren catalogue raisonné in dem Aussatz: Dohne, Zur Literatur über Antoine Watteau, bei Lützow, Zeitschrist für bildende Kunst, Xl. Band, S. 86 sf.

Anmerkung.

Die Watteau-Literatur ist nicht reich. An ziemlich gleichzeitigen Quellen sind vorhanden: d'Argenville: Histoire des peintres; Julienne in der Vorrede zu seinem großen Kupsenwert, die Ehrenrede von Caylus, neuerdings publicirt in Goncourt: L'Art du dix-huitième siecle. 2. Aust. Paris 1874. 2 Ike 3 und Gersaint's Katalog der Auction Loraugère, der mir jedoch nur in den Austügen bei Goncourt zuganglich gewefen. Aus unferem Jahrhundert ind zwei großere Arbeiten zu nennen: Cellier: Antoine Watteau, son ensance, ses contemporains, Valenciennes 1867 (im Buchbandel vergriffen und mir leider unzugänglich) und Goncourt: Catalogue raisonné de l'œuvre peint dessiné et gravé d'Antoine Watteau, Paris 1875. 1. Bd. 89. Eine Kritik der sich ost, namentlich sür die Jugendgeschichte wiedessprehenden Quellen sührt hier zu weit; ich mus mich darauf beschränken, im Texte meine Ansicht entwickelt zu haben.



Aus dem Bilde: Venus und Vulkan, von Boucher. (Original: Louvre.)



François Boucher.

Geb. 1703 in Paris, † ebenda 1770.

Für keinen Theil der Kunstgeschichte sindet sich schwerer ein unparteilscher Standpunkt der Beurtheilung als für die französsische Kunst des achtzehnten Jahrhunderts, wie sie sich nach Watteau auf dem Wege weiter entwickelt hat, den schon jener in seinen ersten Ansängen beschritten. Es versteht sich von selbst, dass das damalige Kunstschaffen im Hinblick auf die Ideenwelt, in der es sich bewegt, unter dem Einsluss des in jedem Jahrzehnt schlimmer werdenden politischen und socialen Verfalls steht, und dass namentlich die allgemeine stitliche Zügelossigkeit, von deren Umsang man sich heut kaum eine Vorstellung macht, verhangnissvoll einwirkt. Das einzige Ideal der Zeit scheint die Lust und der Genuss zu sein; das Sittengesetz, wie es die Menschheit seit den ältesten Zeiten sich als Schutzwehr der Gesellschaft construirt, die Bande der Ehe und Familie sind in Begriff sich auszulösen. Erst der Regent, viel schlimmer noch Ludwig XV. geben die solgenschweren Beispiele. Ihre Weltanschauung aber ist eine so alle gemeine, dass etwas von ihr selbst den strengsten Philosophen, den Sittenpredigern und Weherusern im Blut steckt und zum Entsetzen der modernen Menschheit

gelegentlich durch das priesterliche Gewand, mit dem sie sich gern bekleiden, hindurchdringt, einen Diderot und J. J. Rousseau nicht ausgenommen. Auf der anderen Seite wieder bewahrt sich das Leben und mit ihm die Kunst eine Fülle von Grazie und Liebenswürdigkeit, eine blendende Sicherheit des Austretens, ein bestrickendes schöngeistiges Empfinden, welche geeignet sind mit gar manchen Schattenseiten zu versöhnen.

Leicht leuchtet es ein, dass in einer solchen Zeit die Kunst auf ernstere Ideale verzichtet und lediglich Dienerin der Mode wird. Mochte hier und da sehr vereinzelt eine ernstere Natur Widerstand leisten, wie z. B. Chardin, die Mehrzahl der Künstler dient willig und gern einer Geistesrichtung, der sie ja Alle von Herzen huldigen, und Niemand freudiger, Niemand entschiedener, im Guten und im Schlechten so typisch, wie François Boucher, der Vollblut-Pariser des achtzehnten Jahrhunderts.

Bei einer Biographie diese Künstlers muß sich der deutsche Autor vor der der Hand mehr auf eine allgemeine Charakteristik des Mannes und seiner Kunst beschränken und von einer kritischen Würdigung der einzelnen Gemälde absehen, denn von den mehr als tausend Bildern, die seine eilsertige Hand einst geschaffen, sind heute kaum ein Paar Dutzend in öffentlichen Sammlungen oder bekannteren Privatgalerien zu sinden, alles Andere verbirgt sich bis jetzt in unzugänglichem Einzelbesitz, oder ist zu Grunde gegangen. So bildet sich für uns das Urtheil über seine Gesammtentwickelung zumeist aus den zahlreichen Kupserstichen nach und von ihm. Baudicourt zählt in seinem »peintre graveur français» 182 eigenhändige Radirungen Bouchers auf, von denen 138 nach anderen Meistern, die meisten (104 Blatt) nach Watteau gearbeitet sind, die übrigen auf eigner Erfindung beruhen. Die Menge der Arbeiten fremder Stecher nach seinen Gemälden ist heut noch nicht zu übersehen, jedenfalls aber sehr groß, und beides vereint gewährt immerkin einen Ueberblick über seine Thätigkeit.

Vielfältig hat das Urtheil über Boucher im Laufe der Entwickelung, welche die allgemeinen Anschauungen genommen, geschwankt. Seine eigene Zeit pries ihn als *den Maler der Grazien, dessen heitere und fruchtbare Phantassie alle Gegenstände mit dem Reiz einer poetischen Verklärung zu ersassienen Gesenstände mit dem Reiz einer poetischen Verklärung zu ersassienen Franke, ohne dass dadurch die Tüchtigkeit in Vortrag und Aussuhrung leide. In seinen Darstellungen sei immer die Natur sein Vorbild, aber er sahe sie eben in ihrer vollen Schönheit, wie sie, dem prosanen Auge unzugänglich, sich nur dem Genius ossensten. Das sist eben der entscheidende Punkt in der Anschauung der Zeit! Man muß die Natur corrigiren! *Sie ist mir zu grün und zu schlecht beleuchtets soll Boucher einst an Lancret geschrieben haben, der ihm dann antwortete: sich bin ganz Ihrer Anschat, es sehlt der Natur an Harmonie und versührerischen Reizen*. Das Wort ist bezeichnend, auch wenn es nicht wahr wäre. Boucher dichtete eben in die Natur — man ist versucht zu fagen in die ernste würdevolle Natur, wenn dieser als solcher ein derartiges Beiwort zukäme — hinein, was man von und in ihr haben wollte.

Lautete in obiger Weise begeistert noch im Jahre 1771 das Urtheil von Parteigenossen Boucher's (Restout: Galérie Françoise, Paris, 1771; fol.), so hatte schon sechs Jahre früher Diderot der Opposition Ausdruck gegeben, wie sie in der allmälig zur Herrschaft gelangenden Zopfzeit mit ihrer übertriebenen Gefuhls- und Naturschwärmerei auf der einen Seite, mit dem praktisch nüchternen Moralisiren und den etwas verschrobenen Begriffen von Klassicität auf der andern Seite fich ausbildete. Diderot, der Erfinder des larmoyanten Luftspiels war bekanntlich einer der Bahnbrecher der neuen Zeit, seine Urtheile über Boucher in seinen berühmten Kritiken haben oft genug bis auf den heutigen Tag andere Schriftsteller sich zu eigen gemacht: »ich bin in Verlegenheit meine Meinung über diesen Künstler auszusprechen«, so heisst es ungefähr in den Salonberichten vom Jahre 1765, »die Verwilderung des Geschmackes, der Composition, der Zeichnung und Farbe bei ihm hält gleichen Schritt mit der Sittenverderbnifs. Was foll auch ein Mann wie Boucher Anderes produciren, als was feine Phantafie beschäftigt; und was kann den Verstellungskreis eines Menschen ausmachen, der sein Leben mit Geschöpfen der niedersten Sorte verbringt? Die Grazie seiner Hirtinnen ist von der Favart, die seiner Göttinnen von der Deschamps erborgt (ein Paar befonders berüchtigter Bühnengrößen). Ich behaupte dreift, dass dieser Mensch gar nicht weiss, was eigentlich Grazie heifst, daß er niemals die Wahrheit gekannt hat, daß ihm die Begriffe von Anstand, Zartgefühl und Unschuld fast abhanden gekommen sind, dass er sich niemals die Natur angesehen hat, wenigstens nicht die Natur, die mich, die eine gefühlvolle Frau oder ein wohlerzogenes Kind intereffirt, dass er ohne jeden Geschmack ift. Er hat viel zu viel Niedliches, Geziertes, Affektirtes für eine ernste Kunst. Von den taufend Beweisen dafür, nur einen: unter der Schaar der männlichen und weiblichen Gestalten, die er gemalt hat, find nicht vier, die man fur ein Basrelief oder gar für eine Statue verwenden könnte«. In diefem letzten Satze verräth fich der Sohn der Zopfzeit. Die Malerei foll fich nach den Gefetzen der Plastik richten! An einem anderen Orte stellt er der Malerei die Bedingung, dass sie durch ihre Gegenstände erziehend und moralisirend wirke. Das kann freilich Boucher nicht! Die Kunst als »Sich-Selbst-Zweck» ist eben der damaligen Aesthetik noch ein fremder Begriff. Und doch rief gerade David, der große franzöfische Repräsentant jener von Diderot gewollten klassicistischen Malerei, den Tadlern des Malers der Grazien einst zu: »nicht Jeder hat das Zeug zu einem Boucher in fich!« Dies David'sche Wort wird nicht nur heut, sondern stets bei einer unparteilichen Beurtheilung des übermäßig Gelobten und übermäßig Getadelten als Motto gelten können; denn um gerecht zu fein, muß man anerkennen, dass Boucher nicht nur in seinen Fehlern, sondern auch in seinen Vorzügen eine durchaus außergewöhnliche Erscheinung ist.

Unubertroffen ist bei ihm die Leichtigkeit der Erfindung und der Reichthum der Phantasie. Freilich ließen sich die Gegenstände seiner sammtlichen Compositionen, die in die Tausende gehen, unter dem kurzen Titel «die Reize der Sinnenwelt« zusammensassen auch Liniensuhrung und Farbe wollen bei ihm nur den Sinnen schmeicheln. Deshalb eben ist ihm die Natur, wie sie einmal ist, nicht genügend, er erfindet sich eine eigene Welt, mit lauschigen Winkelchen, in

eigenartiger Beleuchtung und Färbung, wie sie etwa das Bühnenlicht giebt. Das Ganze foll gar keine Wirklichkeit, fondern nur eine Illusion der Sinne sein. In Wahrheit würden fich seine auf dem Moos und im grünen Laubwerk, an Bächen und Wafferfällen sich tummelnden und dehnenden nackten Gestalten oft genug an Steinen und Aesten verletzen. Dieser Gedanke ist einem Boucher gegenüber keineswegs fo unberechtigt, wie es vielleicht auf den ersten Blick scheinen mag. Wo die »göttliche Nacktheit« von der Keuschheit der Empfindung, wie von einem schützenden Gewand umhüllt ist, wo sie nur als der einzige, dem Menschen mögliche Ausdruck für höher organisirte Wesen erscheint, da ist die Phantasie des Betrachters fofort mit in eine ideale Welt versetzt; Bouchers Gestalten aber find nicht nackt, fondern sie haben sich nur vorübergehend entkleidet. Die Schminke, die Schönheitspflästerchen, die Pasten und alle anderen Toilettengeheimnisse der Marquisen und Opernschönen des achtzehnten Jahrhunderts stecken auch hinter feinen Göttinnen. Gern giebt er ihnen eine wollüstige Fülle und Weichheit des Fleisches mit vielen Hautgrübchen, den Gesichtern einen schelmisch niedlichen oder lockenden Ausdruck. Diefer Zeichnung entspricht das Colorit, welches in feiner früheren Zeit an die lichtglänzenden Farbentöne der späteren Venetianer und des Rubens erinnert und dann bisweilen vorzüglich ift, in den späteren Jahren aber entschieden schlechter wird. Mehr und mehr treten die rothen Reflexe im Fleifch, jene raffinirten rofa Tupfen auf den Höhen der Knochen hervor, die eine größere Sanftheit der Form und Frische der Carnation hervorbringen follen, ähnlich wie die Schaufpielerin ja auch auf das Kinn etwas Roth legt. Die Wirkung der Schminke ist es denn auch, die er allein erreicht. Man darf dabei freilich nicht vergessen, dass man zu seiner Zeit kaum je in der guten Gefellschaft, die natürliche Carnation zu Gesicht bekam, sie auch nicht fehen wollte; in ihr herrfchen gelbe und warmbraune Töne, die fich mit dem gepuderten Haar nicht vertragen und deshalb mit Weiß und Rofa verdeckt werden nußten. Diese Farbenscala ist die Boucher's. Damit aber verschwinden naturgemäß all die feinen Uebergänge im Leben der Epidermis, welche nach heutigen Begriffen den Reiz der Modellation ausmachen, mit ihnen die durchfichtige Frische der Haut, das »Bluhende« des Körpers, wie der alte Homer fagt. Die Behandlung wird roher, eine conventionelle Rundung greift Platz, die Körper fehen aus wie von Wachs oder wie ausgestopste Puppenbälge; ein sestes anatomisches Gerüft darf man hinter ihnen nicht suchen.

Auch verdient die Klarheit feiner Farbe, wie sie gelegentlich in seinen besseren Bildern austritt, hervorgehoben zu werden; seine Gestalten sind ost sast ohne Schatten, ganz licht im Lichten gemalt. Aber auch diese Freude am Licht wird

später zur Manier, so dass man die Stiche nach ihm oft schon an dem übermäßigen, über das Ganze zerstreuten Glanzlichtern erkennen kann. Für dies Schlechterwerden der Farbe führt er felbst zu seiner Entschuldigung die bekannte früher oder später bei Jedem eintretende Trübung im Serum des Auges an, unter der ja alle Maler mehr oder weniger zu leiden haben. Allein auch abgefehen von diesem physiologischen Vorgang hat man mit Recht auf seine Thätigkeit für die Gobelinfabrik von Beauvais hingewiefen, wo er in Rückficht auf die zur Disposition stehenden Farben der Wolle zu gewissen Toncombinationen gezwungen war, in die er sich dann so hineingesehen, dass sie ihm nachher als die allein richtigen erschienen seien. Dasür bleibt ihm aber bis ins Alter seine ganze ursprüngliche Sicherheit der Zeichnung (fo manierirt sie auch sein mag), in der ihn nur Watteau vielleicht übertrifft, während Boucher wieder an Leichtigkeit der Production, an Vielfeitigkeit der Erfindung, mit der er in feinen Pastoralen immer und immer neue Varianten desselben Sujets auffindet, nicht nur über Watteau hinausgeht, fondern wohl einzig in der ganzen Kunstgeschichte dasteht. Leichtlebig und leichtfinnig, vergnügungsfüchtig, wie nur ein Franzofe des achtzehnten Jahrhunderts es fein konnte, in jedem Augenblicke mit allerlei schnell wechfelndenden Liebschaften beschäftigt, die nicht so sehr sein Herz füllten, als feine Börfe leerten, aber doch feinen Anfprüchen völlig genügten, war er zugleich einer der fleissigsten Menschen. Bis in's Alter hinein, sass er täglich zehn Stunden bei der Arbeit und hat denn fo die erstaunliche Summe von mehr als 10,000 Gemälden, Zeichnungen, Skizzen und Studien in seinem Leben geschaffen. Sie zeugen von einer Verfatilität der künftlerischen Produktion, die in Erstaunen fetzt, wenn man auch gerade aus diefer mit erkennt, wie rein äufserlich ihm alles Kunftschaffen blieb. Neben seinen Staffeleibildern lieferte er Entwürfe zu Opern decorationen, malte Wand- und Deckenbilder, Surporten und Wägenthüren, dann wieder die zierlichsten Miniaturen, oder er decorirte Fächer, Uhrgehäuse, Straufseneier und all die taufenderlei Kleinigkeiten, an denen sich die damalige Welt erfreute. Für Sèvres foll er Modelle für Porzellanfiguren gezeichnet haben, den Bilderhändlern lieferte er Adrefskarten, den Damen des Hofes kolorirte Gliedermännehen (pantins), als gerade die Mode diese Spielerei ausbrachte (1746), und immer blieb er gleich frisch, gleich lebendig und graziös.

In der Composition seiner Bilder fallt im Gegensatz zu Watteau der sehlende weite Hintergrund in der Landschaft auf. Während der ältere Kunstler die freie Ausschau, den Blick in die Ferne liebt, und damit auch der Phantasie des Betrachters gern einen weiten Spielraum läst (es träumt sich selten so gut, wie vor einzelnen seiner Gemälde!) sucht Boucher sich, wie gesagt, irgend ein eng begrenztes Winkelchen, in dem seine realistisch gesarbte Galanterie sich entwickelt. Auch bei ihm ist die Liebe das ewig wiederkehrende Grundthema seines Schafsens, *mais la Vénus que Boucher rève et peint n'est que la Vénus physique; et comme il la sait par coeur! Comme il est habile à lui donner toutes les tentations du geste abandonné, du sourire sacile, du maintien engageant! Comme il l'entoure d'une mise en seène irritante! Et comme il incarne dans cette sigure légère, volante, et sans cesse renaissante, le Désir et le Plaisir!* (Goncourt-)

Den bedingungslofesten Genufs gewährt Boucher offenbar da, wo er fich fest

an die Natur hält und diese einsach abschreibt, ohne von seiner eigenen Gedankenwelt etwas hineinzutragen, wie dies in zahlreichen Handzeichnungen und Radirungen der Fall, dann aber auch in feinen allbekannten Kindergruppen. Es ift nicht zu läugnen, auch sie sind von dem Boucher'schen Geiste angekränkelt, find vor allem höchst manierirt gezeichnet, aber die liebenswürdige Munterkeit, mit der sie sich auf den Wolken tummeln und überschlagen, musiciren, Bogen schiefsen, mit Blumen oder allerlei Attributen und Emblemen spielen, ift so anmuthig, dass man unwillkürlich all ihre Gebrechen vergisst. Seit den Tagen ihrer Entstehung find diese Arbeiten denn auch unzählige Male wieder von Decorationsmalern hervorgefucht und neuerdings fogar in einem befonderen Werke publicirt worden. (L'oeuvre de Boucher, reproduit par Émile Wattier. Paris, Morel. 1 Bd. fol.) Ja wo wir heut an Wänden und Decken, auf Tifchkarten und Tanzeinladungen derartigen befonders graziös erfundenen Kindergruppen begegnen, ift fehr oft der Schlufs berechtigt, dass sie durch ein Anlehen bei Boucher entstanden.

Von Geburt wie Gefinnung war François Boucher, wie schon gefagt, ein echtes Parifer Kind. In der rue de la verrerie wurde er am Sonnabend den 10. September 1703 geboren und am folgenden Mittwoch in der Pfarrkirche St. Jean en Grève getauft. Seinen ersten Unterricht im Zeichnen empfing er vom Vater, einem ziemlich unbedeutenden Maler. Als dieser erkannte, dass die Talente des Sohnes feine eigenen Fähigkeiten überflügelten, brachte er ihn in das Atelier von Lemoine. In dieser Schule empfing Boucher die für ihn entscheidende Richtung. François Lemoine (1688-1737) war einer der Ersten gewesen, welche der im fiebenzehnten Jahrhundert noch mehr unter italienischem Einfluss stehenden franzöfischen Malerei (Poussin, Claude, Mignard, Lebrun) mit dem beginnenden achtzehnten Jahrhundert jene Wendung ins »eigentlich Französische«, wie die Franzofen es gern nennen, gab. Im Grunde ist diese Manier des achtzehnten Jahrhunderts nichts als ein geiftvoll gehandhabter Eklekticismus, das Refultat von Studien der späteren Venetianer, des Correggio und des Rubens, wozu noch die altfranzöfische Vorliebe für eine besonders zierliche Grazie und sinnlichen Reiz in Form und Farbe kommt. Mariette wollte zwar aus Boucher's eigenem Munde die Versicherung haben, dass ihm der Unterricht bei Lemoine, der nur kurz gewefen sei, wenig genutzt habe. Aber felbst wenn er wirklich nur drei Monate gedauert, wie jener verlichert, so war er dennoch entscheidend; dies zeigt der Vergleich zwischen Boucher's und Lemoine's Arbeiten. Aus dessen Werkstatt mag ihn mit das Streben nach einem größerem Gelderwerb getrieben haben, als er fich dem Schüler, der eine ernste Schule durchmacht, darbietet. Um die Kosten seiner Vergnügungen zu bestreiten, zeichnete er, was immer nur ihm in Auftrag gegeben wurde. Zuerst waren es religiöse Gegenstände, wie sie vor den Kirchthüren verkauft wurden. Eine Zeit lang arbeitete er dann für den Vater des Kupferstechers Cars, der einen Verlag hatte; hier handelte es sich um Embleme, Trophäen, Vignetten aller Art, wie fie das achtzehnte Jahrhundert in Fülle für den Buchdruck forderte. Er erhielt dafür freie Station und fechzig

Francs monatlich. Wahrscheinlich machte er damals seine ersten Versuche mit der Radirnadel. Diese wieder verschaften ihm die Bekanntschaft Julienne's, der einen geschickten Kupserstecher für die von ihm beabsichtigte Herausgabe der



Die Marquife von Pompadonr, (Original: Parifer Privatbefitz.)

Studienblätter Watteau's fuchte (f. Watteau's Leben). In Boucher fand er feinen Mann, welcher fich im Verlauf der Arbeit fo völlig in den Geift der Watteau's fehen Manier einlebte, daß feine Radirungen den Originalzeichnungen fast gleichkommen. Eine Probe davon giebt der Facsimileholzschnitt auf S. 5. Er felbst aber mag durch diese Studien viel von Watteau's leichter geistreicher Art in der Dohme, Kunst u. Rausder. No. 97 n. 98.

Handhabung des Stiftes gewonnen haben, wenn auch der edle Anstand der Watteau'schen Formgebung dem cynischen Boucher in seinen eigenen Productionen flets sern blieb. Schon damals war die Leichtigkeit, mit der er arbeitete, nach Mariette's Versicherung aussallend. Noch nicht zwanzigjährig concurrirte er 1723 um den großen Preis der Malerakademie, und, glücklicher als Watteau, trug er den Sieg davon. Als ihm aber nach dem dreijährigen Alumnat im Louvre, welches eine erste Folge des Sieges war, das römische Stipendium aus unbekannten Gründen nicht zu Theil wurde, machte er i. J. 1727 diese Reise in Begleitung von Carle Vanloo selbständig. Wie lange er in Italien geblieben, ist bis jetzt nicht ermittelt; jedenfalls war der Aufenthalt fruchtlos für ihn, und wenn man etwa, wie geschehen, Albano und Pietro da Cortona als die Meister ansührt, die er zum Vorbild erwählt, so ist dies eine blosse Combination, die nicht einmal viel Berechtigung für sich hat. Boucher's Kunst findet, wie gesagt, ihre Erklärung vollauf in der Entwickelung, welche die französische Schule genommen, in letzter Linie in seinem Lehrer Lemoine.

Aehnlich wie Watteau fleht auch er schon in seinen frühen Arbeiten voll entwickelt da. In den erften Jahren seiner Selbständigkeit malte er für den Bildhauer Dorbay eine Reihe von Gemälden, darunter eine Entsuhrung der Europa, welche zu den besten Stücken gehört, die er überhaupt geschaffen. Der so kühle Mariette ist des Lobes voll: tout y est admirable et surtout un pinceau aussi serme que gracieux. Jener Frühzeit (1732) gehört auch sein Hauptbild im Louvre an: Venus bittet den Vulkan um Wassen für den Aeneas. Es sit in jeder Weise bezeichnend sür die besseren Arbeiten Boucher's, wie sie oben charaktersint sind, von einem bezaubernden Reiz des Helldunkels. (Der Holzschnitt am Schlus des Aussatzes über Watteau reproducirt zwei den Helm sür Aeneas herbeibringende Amoretten aus diesem Bilde.)

In Bezug auf fein Leben und Treiben in und aufser dem Atelier haben die Memoirenfehreiber des vorigen Jahrhunderts uns eine Anzahl Anekdoten aufbewahrt, die hier nicht wiederholt zu werden brauchen; auch feine am 21. April 1733 vollzogene Ehe mit der bildfehönen, erst siebzehnjährigen Marie Jeanne Bufeau änderte in seiner Lebensweise nichts. Wie es damals öster vorkam, sand die junge Frau in dem steten Verkehr mit der Kunst selbst Geschunack an deren Aussübung und erlangte so viel Geschick, dass sie einzelne Gemälde ihres Mannes in Miniatur wiederholen konnte, Arbeiten, die später Boucher selbst zugeschrieben wurden; auch kennt Goncourt ein Blatt: zwei schlasende Bauern, welches sie nach einer Zeichnung ihres Mannes gestochen. (Nach diesen Angaben ist der Name und Artikel bei Nagler zu verbessern).

Im Jahre 1734 wurde Boucher ordentliches Mitglied der Akademie, nachdem er unmittelbar nach der Rückkehr aus Italien die Zulaffung verlangt hatte. Es war nur natürlich, daße ein Mann mit feinem Talent in feiner Zeit bald in Mode kommen mußte. Viel trugen dazu die feit 1737 nach dreiunddreifsigjähriger Paufe wieder eröffneten Salons bei. Uns koftet es heut fast eine Ueberwindung, die lange Liste feiner ausgestellten Gemälde durchzulefen: Venus im Bade, Venus bei der Toilette, die Geburt der Venus, Venus und Amor u. f. f. wechfeln mit pastoralen Sujets ab. Die damalige elegante Welt aber fuhlte sich

von diesen Darstellungen höchst sympathisch berührt. Auch war die Lascivitat seiner Sitten in Vieler Augen ein neuer Ruhmestitel sür den Künstler, trotzdem, wie natürlich, der Umgang mit den Kreisen, in denen er sich am liebsten bewegte auf sein persönliches Wesen einen satalen Einsluss übte. Wenigstens schildert der Dichter Marmontel, der mit ihm an den Montagsdiners der Geoffrin zusammentras, ihn als einen Mann von seuriger Phantasse, aber ohne rechte Aufrichtigkeit und ohne Adel des Betragens: sihm waren die Grazien nicht zur guten Stunde erschienen; er malte seine Venusgestalten und Madonnen nach den Bühnenschönen; und wie seine Bilder, so schmeckte auch seine Unterhaltung nach den Sitten seiner Modelle und nach dem Verkehrston, der in seinem Atelier herrschte. Dieser Manaber ohne sittliche oder aesthetische Skrupel, begierig nach Ehren und sür Geld zu Allem bereit, dabei von bewunderungswurdiger Arbeitskrast und -Lust, von unerschöpsslicher Phantasse und erstaunlicher Leichtigkeit der Production, war das brauchbarste Subject, wie es sich die damalige Gebieterin Frankreichs sür ihre Zwecke nur wunschen konnte.

Die Kunstgeschichte braucht mit der Marquise von Pompadour nicht zu rechten, dass sie ihre Frauenwürde mit Füssen getreten und ihr Vaterland politisch und finanziell an den Rand des Abgrundes geführt; sie darf anerkennen, dass sie ihre Herrschaft über Ludwig XV. zu einem Mäzenat in den Künsten benutzte, wie es wenigstens in der Geschichte der Maitressenwirthschaft einzig dasteht. Sie selbst hatte in ihrer Jugend die Radirnadel geführt und übte diese Kunst auch zur Zeit ihres Glanzes wieder; ihre Gemmenreproductionen nach Leguay's Originalen find oft crwähnt; auch hat fie Einzelnes nach Boucher gestochen. Es ift wohl nur gerecht, wenn man ihr aufrichtige Liebe zur Kunst zuschreibt; dass sie dieselbe zugleich zu einer Stütze sür ihre persönlichen Beziehungen zum König ausnutzte, ist der Fluch ihrer Stellung. Während eine Reihe von Bauten, die Unterstützung zahlreicher Maler, die Gründung der Sevres-Fabrik in der That der Kunst oder dem Kunstgewerbe zu Gute kamen, sand sie an Boucher den bereiten Diener für ihre privaten Bedürfnisse. Thoré (Bürger) erzählt von den Malereien eines Cabinets, welche die Entwickelung einer Liebesaffaire im vollendetsten Style Crebillon's dargestellt haben; rein malerisch aber betrachtet, was Sicherheit der Mache und Reiz der Farbe anbetreffe, gehören fie zu den besten Gemälden des Meisters, versichert der französische Kenner. Nach Ludwigs XV. Tode liefs fein Nachfolger diefe »Unanständigkeiten« befeitigen. Zur Zeit der Revolution kamen sie mit den Emigranten nach Deutschland, bis sie später wieder in Frankreich auftauchten, um in den Besitz des Lord Hertford (jetzt Sir Richard Wallace) überzugehen. In ihrem Feenfitz Bellevue malte er für die Marquife die Gemälde einer Galerie, deren dustig leichte Decoration sie selbst, wie es heisst, entworsen haben soll; Blumensestons bildeten die Umrahmungen.

Mehrfach hat Boucher feine Gönnerin portraitirt; das vorzüglichste Gemälde dieser Art, im Fariser Privatbestz, hat zuerst Charles Blanc bekannt gemacht (vergl. den Holzschnitt). D'Argenson, der nicht zu ihren Freunden gehörte, schildert die äussere Erscheinung der Favorite solgendermaßen: die Marquise von Pompadour hatte blonde Haare, einen weissen Teint und Züge ohne

vielen Ausdruck, aber von ungemeiner Lieblichkeit; fie war groß und obgleich etwas flark, befaß fie eine majeflätische Erscheinung. Vor Allem kannte fie die Kunst ihre Toilette so zu arrangiren, daß ihre Vorzüge in's hellste Licht traten, etwaige Fehler aber versteckt wurden. Unser Gemälde entstand offenbar erst in der späteren Zeit, als mit der Entwickelung ihrer Krankheit die Marquise abmagerte. Es zeigt die vornehme Frau in ihrem vollen Glanz; in der Gesammtaussafssung steckt noch ein leiser Anslug von der Idealisrung Rigaud's, zugleich aber lassen eine gewisse Lässigkeit der Haltung, der halb verlangend in's Weite schweisende Blick, das schwellende Pfuhl, die geniale Unordnung des Gemaches, die übereinander geschlagenen, unter der prächtigen blauen Robe hervorguckenden Füsschen, die Maitresse erkennen. — In wie weit der Maler auch als Mensch ein bereiter Helsershelser seiner Gönnerin war, das mag, wer sich das interessirt, in den Memoiren von Barbier und d'Argenson nachlesen.

So schuf Boucher nie alternd in seiner Phantasie von Jahr zu Jahr weiter und erntete in den Salons Triumph auf Triumph. Zugleich durchlief er die verschiedenen akademischen Grade und solgte beim Tode seines Freundes Vanloo, 1765, diesem im Directorat der Akademie und in der Würde eines ersten Malers des Königs. Zehn Jahre früher war er bereits Director der Gobelin-Fabrik zu Beauvais geworden. Die Akademie konnte sich zu ihrem neuen Leiter kein Glück wünschen; der alternde und mit seinen vielen Aufträgen beschäftigte Künstler kümmerte fich so wenig um die Verwaltung, dass die Anstalt, welche ihren Unterhalt aus eigenen Fonds zu bestreiten hatte, aus Mangel an Mitteln in Gefahr kam, gefchloffen zu werden. Trotzdem war er der Liebling der Studirenden, die ihn, wie Diderot erzählt, bei mehreren der kleinen Akademicrevolten, wie fie auf französischen Instituten immer wiederkehren, im Gegensatz zu den anderen Professoren mit Auszeichnung behandelten. Die natürliche Gutmüthigkeit seines Wefens, fein neidlofer, gern anderes Verdienst anerkennender Charakter, gelegentliche energische Parteinahme für einen durch Intriguen bei den Concurrenzen geschädigten Schüler waren die Ursache. Tieser begründete Ansprüche auf die Achtung der Jugend konnte er nicht erheben. -

Alles in Allem betrachtet ift Boucher das charakteristische Seitenstück in der bildenden Kunst zu Crébillon, zu Bernard und Grécourt in der Literatur, zu Ludwig XV., der Pompadour und Dubarry auf dem Throne; und als Mensch sowoh wie als Künstler blieb er im Alter derselbe, der er in der Jugend gewesen. Eine jährliche Einnahme von etwa sunszigtausend Franes bot ihm die Gelegenheit ein glänzendes Haus zu machen, wie er es liebte. Seine Feste und Maskeraden waren berühmt in der Künstler- und Bühnenwelt. Mit zunehmenden Alter freilich machte ihm Kränklichkeit, vor allem Asthma viel zu schaffen. Endlich, nachdem er in den letzten Jahren zu einem Gerippe abgemagert war, starb er am 30. Mai 1270 früh Morgens um fünst Uhr.

Eine eigentliche Schule hat Boucher, der auf feine ganze Zeit von ungemeinem Einfluß gewesen und viele Schuler gehabt, nicht hinterlassen. Seine beiden Töchter hatte er mit zwei talentvollen Malern vermählt, von denen der



Venus. (Original: Parifer Privathefitz.)

eine, Deshays, in Folge feines ausschweifenden Lebens früh starb. Nach Diderot's Zeugnifs war er ein glänzend begabtes Talent, voll poetifchen Empfindens, voll »Phantalie und Verve«. Der Andere, Baudouin († 1764), der Liebling des Schwiegervaters, übertraf diesen noch in der Sittenlosigkeit seiner Darstellungen, die er allerdings mit hinreifsender Eleganz vorzutragen wufste, Er war der privilegirte Maler der gefälligen Schönen; mehr als eine petite maison hat er aus-Dies hinderte freilich nicht, daß auch die Kirche gelegentlich feine Dienste in Anspruch nahm; man verlangte damals eben nicht viel von einem Andachtsbilde. Doch steht sein Stil selbständig neben dem Boucher's, als dessen Geistesverwandter er wohl zu betrachten ist, aber nicht unbedingt als dessen Schuler. Indem Baudouin statt der bis dahin beliebten mythologischen und pastoralen Galanterien in das tägliche Leben hineingriff, steht er schon von Hause aus auf anderer Grundlage als der ältere Künstler und gehört im Verein mit Freudeberg, Debucourt, Moreau, Lawrence u. A. zu den Sittenschilderern, was streng genommen Boucher, so bezeichnend seine Kunst auch für die ganze Zeit war, doch nie felbst gewesen. Uebrigens ist Baudouin heute fast nur aus den feinen fauberen Kupferstichen nach seinen Entwürfen bekannt. Seine in geistreichster Weise flüchtig hingeworfenen Gouachemalereien gehören, wenn wirklich ächt, zu den größten Seltenheiten; Oelgemälde von ihm find gar nicht bekannt (Goncourt).

Mit größerem Rechte läßt fich ein anderer Schüler Boucher's als sein eigentlicher Nachfolger ansehen: Jean Honoré Fragonard, Am 17. April 1732 zu Graffe in der fröhlichen Provence geboren, kam er früh mit feinen plötzlich verarmten Eltern nach Paris und wurde hier ungefähr fünfzehnjährig als Schreiber zu einem Notar gebracht. Da er aber wenig Lust zu diesem Beruse zeigte, vielmehr die Akten mit allerhand Karrikaturen füllte, so rieth sein Ches selbst, ihn zu einem Maler zu thun. Man wählte Boucher; diefer aber erklärte, dass er keine Anfänger unterrichte; fo kam der Knabe denn zu Chardin. Hier mußte er nach der damals üblichen Methode des Unterrichts nach Kupferstichen zeichnen und wurde nebenher von feinem Lehrherrn als Atelierdiener benutzt, was gleichfalls keineswegs etwas Außergewöhnliches, fondern das Loos aller damaligen Malerlehrlinge war. Beides aber behagte dem Schüler nicht, und er zeigte fich in Folge dessen so widerwillig und ungeschickt, dass Chardin ihm das ungünstigste Prognoftikon für die Zukunft stellte und ihn entliefs. Es war die alte Geschichte von dem jungen Talent, welches von der Routine nicht verstanden wird und sich gegen fie auflehnt. Nur handelte es fich hier mehr um äußerliche Dinge; die Behaglichkeit des Schülers, nicht seine innerste künstlerische Ueberzeugung (wie ein halbes Jahrhundert später z. B. bei Overbeck), fühlte sich verletzt. Von nun an bildete fich Fragouard auf eigne Faust weiter. Er studirte aufmerksam die Gemälde der Kirchen und malte fie zu Haus aus dem Gedächtnifs nach. Als er fich so einige technische Uebung verschafft, stellte er eine Anzahl dieser Arbeiten Boucher vor, der, über das fich in ihnen zeigende Talent erstaunt, den Jüngling in sein Atelier aufnahm und ihn an den Arbeiten für die Gobelinfabrik in Beauvais beschäftigte. Hier machte Fragonard seine eigentliche Schule durch und zwar mit folchem Erfolge, dass er i. J. 1752 zwanzigjährig, ohne die Akademie befucht zu haben, allein auf das Ansehen seines Lehrers hin, zu der großen akademischen Preisbewerbung (Prix de Rome) zugelassen wurde und den ersten Preis davontrug. In Italien wollte es wieder im Ansang nicht recht gehen; die Eindrücke, welche Rom auf den bei allem Talent doch wohl nicht recht durchgebildeten Studenten machte, waren so überwältigend und lähmten seine eigene Thätigkeit so sehr, dass er in Verdacht kam, das Konkurrenzbild nicht selbst gemalt zu haben. Doch bald sand er sich zurecht und studirte nun mit Eister die Bilder von — Baroccio, Cortona, Tiepolo. Seine Fortschritte waren jetzt so gute, dass der Ausenthalt in Italien ihm über das gewöhnliche Mass hinaus verlängert wurde. 1759 lernte er den Abbé Saint-Non kennen, begleitete ihn auf seinen Reisen in das neapolitanische Königreich und wurde so in Gemeinschaft mit seinem Freunde Hubert Robert der Hauptzeichner sür dessen großes Reisewerk. Daneben entstand eine Fülle von Radirungen und Zeichnungen während des italienischen Ausenthalts.

Nach Frankreich zurückgekehrt, zog er im Salon (1765) durch feine Callirrhoë, ein großes Historienbild, jetzt im Louvre, Aller Augen auf sich und erhielt seine Zulassung zur Akademie. Im nächsten Salon (1767), dem letzten, den er überhaupt beschickt hat, fühlte sich dagegen das Publikum von ihm ziemlich enttäusscht; und in der That hatte er nur indifferente Sachen gesendet, als wichtigstes Stück, vielleicht als Entwurf zu einem Plasond gedacht, eine kleine Leinwand pune omelette d'ensants darstellend, wie Didérot sich spitzig ausdrückt.

Erst von dieser Zeit an etwa entwickelt sich das Genre Fragonard's, welches feinen eigentlichen Ruf ausmacht: Kindergruppen, ähnlich wie fie Boucher gegeben und allerlei mehr oder weniger erotische Genrestückehen. Nur dass der Wendung das Zeitgeschmackes entsprechend, statt des pastoralen oder mythologischen Apparates das zeitgenöffische Kostüm gewählt ist. Nähert er sich in seinen Sujets bisweilen der Frivolität eines Baudouin und übertrifft bei weitem Boucher, fo ist dafür der Geist, aus dem heraus er schafft ein wesentlich anderer als bei diesem. In den decentesten Pastoralen Boucher's weht ein lüsterner Zug, den der Betrachter mit Widerwillen mit in den Kauf nehmen mufs, seine reizendsten Schöpfungen gerade zeigen, wie vergiftet seine Phantasie für eine gesunde Empfindung ist; Fragonard dagegen bewegt sich auch auf dem schlüpfrigsten Boden mit einer Unbefangenheit, dass bei ihm das Unanständige - wo es gelegentlich auftritt - fast nur als eine Aeufserung des Natürlichen erscheint. Und - ein zweiter großer Unterschied - seine Bilder erscheinen ungleich anspruchsloser als die Boucher's; die flotte, skizzenhafte Behandlung läfst sie als flüchtige Inspirationen erscheinen, von Geist und Leben sprühend, Meisterwerke des Virtuosenthums, welches schon einmal über die Grenze hinaus schreiten darf; vergessen wir doch heute felbst noch häufig vor feinen Bildern über dem Zauber des Technifchen, über den gelegentlich gelöften Farbenproblemen alles andere. Mit einem Worte, feine Bilder erscheinen oft als blosse geniale Ateliercapricci, während Boucher's klare lichte Färbung und eleganter Vortrag unwillkürlich an den Salon erinnert, wo man eben mehr Strenge und Ernst verlangt. Wie Wenige aber kennen heut in Deutschland Bilder Fragonard's oder nur Kupferstiche von und nach ihm! Er ist mit so vielen anderen seiner Zeitgenossen von der Verachtung getroffen worden, die man über die gefammte Kunft des XVIII. Jahrhunderts ausgefprochen. Die Franzofen haben fich längft von diefem Vorurtheil frei gemacht, ja find bereits wieder in das andere Extrem, in eine übertriebene Bewunderung jener faft immer virtuofen, oft liebenswürdigen, ab und zu geiftreichen, aber felten fittlich ernften, und nie geiftestiefen Meifter übergegangen, während wir Deutfche ihnen zu unferm eigenen Nachtheil noch immer wenig Aufmerkfankeit fehenken und dadurch den Franzofen das Aufkaufen der guten in Deutfchland noch vorkommenden Kupferftiche jener Zeit nur zu leicht machen.

Fragonard felbst führte die Nadel mit großer Gewandtheit und höchst eigenartig. Vor mir liegt sein letztes und bedeutendstes Blatt, der seltene "armoire" vom J. 1778. Ein älterer Bauer, mit gewaltigem Knüttel bewassnet, reifst in Gemeinschaft mit seiner gleich ihm auf das höchste erregten Lebensgesährtin mit Gewalt die Thür eines großen Kleiderschrankes auf, in welchem man einen jungen, hübschen Burschen in sichtlichster Verlegenheit ob des Ertapptseins erblickt. Neben dem Schrank steht zur Seite gewendet und voll Beschämung in ihre Schürze weinend ein junges Bauermädchen. Im Hintergrunde eine Schaar neugierig und verwundert zusehender kleiner Geschwister. Das Ganze ein Bild des momentansten Lebens! —

In Fragonard, dem luftigen fröhlichen Kameraden »Frago«, wie er fich gern unterzeichnete, fammelte fich noch einmal all die Lebensluft und Leichtlebigkeit, das glänzende, flotte Talent, die fesselnde Liebenswürdigkeit und geschickte Sicherheit der franzößschen Kunst des XVIII. Jahrhunderts. Vielleicht hat nie ein Maler so oft wie er den Kuss zum Gegenstande seiner Darstellung gemacht! Die persönlichen Verhältnisse des Malers entsprechen dabei harmonisch seiner Kunst. Nach einer sröhlich und voll genossenen Jugend heirathete er 37 Jahr alt aus reiner Neigung eine arme Malerin, seine Schülerin, Maria Anna Gérard, und lebte mit ihr in glücklichster Ehe. Eine Schwester seiner Frau, gleichsalls eine Malerin, nahm er später zu sich ins Haus. Goncourt hat einen scheinbar sehr nebensächlichen aber sur das Privatleben des Künstlers höcht bezeichnenden Charakterzug gerettet, als er aus einem Kupserstich des Fräuleins Gérard in der Sammlung Walserdin die herzlichen Worte sand "Gravé par Marguérite Gérard à l'äge de seize ans, en 1772. Hommage à mon maitre et bon ami Frago. Marguérite Gérard«.

Da kam die Revolution! Wie die meisten Künstler schlos auch Fragonard sich ihr freudig an; mitten in den Ereignissen stehend, konnte er es nicht so leicht wie wir heut übersehen, wie voll und ganz seine Kunst in das alte Regime gehörte. Bald genug aber zeigten es die ausbleibenden Einnahmen. Für den Verschud des Greises, sich der neuen Zeit und der nunmehr tonangebenden Kunstrichtung eines jüngeren Schülers von Boucher, David, anzuschließen, hatte das Publikum kein Verständniss. Der Künstler hatte sich überseht; arm und vergessen, aber ungebrochen in seinem heitern Temperament starb er am 22. August 1806; keine noch so kurze Notiz meldete in den Zeitungen den Tod des einst so geseierten *Frago*.

XCIX. u. C.

J. B. SIMÉON CHARDIN DIE FRANZÖSISCHEN ILLUSTRATOREN

DES XVIII. JAHRHUNDERTS

von

J. E. Weffely.



J. B. Siméon Chardin.

Geb. in Paris 1699; Gest, ebenda 1779.

Jean Baptiste Siméon Chardin wurde zu Paris am 2. November 1699 geboren. Dies Jahr hat für die französische Kunst dadurch eine besondere Bedeutung, das in ihm der Salon zum ersten Male eröffnet wurde, jene periodisch wiederkehrende Ausstlellung von Werken der Mitglieder der französischen Akademie. In derselben hat auch später Chardin durch vierzig Jahre lang (1737—1779) seine Triumphe geseiert. Sein Vater war ein Tischler, wennschon kein gewöhnlicher Handwerker, sondern etwa das, was man heute einen Kunstischler nennt; er war im Zeichnen ersahren, trieb zu seinem Vergnügen gelegentlich die Malerei und hatte in seinem Geschäft einen Ruf als Versertiger monumentaler Billards für den König erlangt.

Was fich fo oft im Leben der Künftler wiederholt, finden wir auch hier wieder: Der Sohn follte den Beruf des Vaters ergreifen; dies aber behagte ihm nicht, da er lieber beim Zeichenbrett als bei der Hobelbank verweilte. Wenn auch mit Widerwillen gab der Vater endlich der Schnfucht des Sohnes nach, welche ihn zur Malerei trieb und brachte ihn im Attelier des Malers Cazes als Schüler unter. Viel hat Chardin bei Cazes nicht gelernt, denn obgleich dieser

damals Hofmaler war und von mancher Seite protegirt wurde, so ist er doch nur eine untergeordnete Kraft. Man braucht nur feine bekannte Composition «Pyramus und Thisbe», die Lempereur gestochen hat, anzusehen, um die Gedankenarmuth und Unbehilflichkeit im Ausdruck wahrzunehmen. Es wird erzählt, das Cazes arm war und desshalb nicht nach dem lebenden Modell malen konnte : seine Werke scheinen es zu bestätigen. Während bei manchen Künftlern das Modell aus allen Ecken ihrer Bilder sich vordrängt, sind die Werke des Cazes wie nach einem abstracten Recept componirt, ohne Blut und Leben. Chardin mufste, wie die damalige Unterrichtsmethode dies mit sich brachte, die Bilder seines Lehrers copiren. Der gute Genius wachte aber über dem jungen Kunsteleven und brachte ihn mit dem Maler Emanuel Nic. Coypel in Berührung, der das verborgene Talent entdeckte und ihm Gelegenheit zum Durchbruch gab, indem er Chardin als Gehilfen in fein Atelier nahm. Deffen erste Arbeit bestand hier darin, ein Gewehr nach der Natur zu malen. Es war dies eine scheinbar unbedeutende Aufgabe, bedingt durch das Bild, das Portrait eines Jägers. Je mehr sich Chardin aber in seine Ausgabe versenkte, desto reizvoller erschien sie ihm; er suhlte zum ersten Male die Wahrheit, dass man auch das Einfachste, Geringste durch Auffassung und correcte Wiedergabe mit der Weihe der Kunst umgeben kann. Die Kunst - seine Kunst -, die bis jetzt als dunkle Ahnung in seinem Busen ruhte, wurde ihm mit einem Male erschlossen.

Chardin mag auf diese Weise eine besondere Vorliebe für Malerei des Stilllebens gewonnen haben, feine weitere Kunstthätigkeit verbietet uns aber zu glauben, dass er sich ausschliefslich mit ihr beschäftigt habe. Gewiss wird er bei Coypel, wie früher bei Cazes, auch Figürliches gezeichnet und gemalt haben. Wie hätte er sich sonst an den Aushängeschild des Chirurgen gewagt, von dem uns die Biographen fo viel erzählen. Leider weiß keiner der Letzteren uns das Jahr zu nennen, in welches die Herstellung dieses Schildes fallt; wir glauben sie in die Zeit kurz vor 1728, wo Chardin mit eigenen Compositionen zum ersten Male vor die Oeffentlichkeit trat, jedenfalls nicht nach 1732 setzen zu müffen. Der Chirurg, dessen Name uns übrigens nicht genannt wird, war ein Freund im Hause Chardin, und fo erklart fich fein Wunsch, beim Sohne feines Freundes für feine Offizin ein Schild (oder einen Plafond, wie man es damals nannte) zu bestellen. Chardin malte ein figurenreiches Genrebild; er stellte den Chirurgus in seiner Offizin mitten in seiner Thätigkeit dar, wie er einem im Duell Verwundeten, der ihm zugebracht worden, Hilfe leistet. Es drangen sich viele Neugierige herbei, welche die Hauptgruppe umftehen, auch die Obrigkeit; der Polizeikommissär kommt mit ernster Amtsmiene, um den Thatbestand zu untersuchen. Chardin malte hier im Rahmen eines Genrebildes ein Stück Parifer Lebens, und die Composition in ihrer reichen Gliederung hatte etwas Dramatisches, wie es etwa bei Greuze hervortritt. mehr in feinem langen thätigen Leben hat er etwas Aehnliches geschaffen. das Schild aufgestellt wurde, entstand vor dem Lokal des Chirurgen ein förmlicher Volksauflauf. Chardin wurde nun mit einem Male bekannt, und felbst Künstler von Ruf kamen herbei, um sich das Werk eines bis jetzt namenlosen Malers anzusehen. Nach dem Tode Chardin's tauchte das Bild 1783 noch einmal auf; der Neffe des Kunftlers, ein Bildhauer, erwirbt es in der Auction Lebas' für 100 Franken. Nach Angabe des Käufers sollen die Köpfe aller Dargeftellten Portraits nach der Natur gewefen fein. Seitdem ift das Bild verfehollen. J. de Goncourt hat nach einer Skizze zum Bilde (seit 1867 als Eigenthum der Stadt Paris im Museum Carnavalès, jedoch zur Zeit der Commune verbrannt) eine Radirung für die Studie über Chardin von E. und J. de Goncourt gemacht.

In Paris gab es zu Anfang des 18. Jahrhunderts eine originelle Einrichtung für angehende Künstler, denen der Salon verschlossen blieb, und die ihre Werke doch gern dem Publikum vorführen wollten. Auf dem Platze Dauphine wurden nämlich alljährlich zur Verherrlichung des Frohnleichnamsestes Tapetenwände aufgestellt, zwischen welchen sich die Prozession bewegte. Auf diesen Wänden, natürlich unter freiem Himmel, wurden die Bilder der nicht zur Akademie gehörenden Künstler angebracht, doch war die Ausstellung und öffentliche Besichtigung derselben nur auf wenige Stunden des Vormittags beschränkt. Regnete es am Feste, fo wurde diese «Exposition de la Jeunesse» auf die Octave des Festes verlegt; machte sie der Regen auch dann noch unmöglich, so unterblieb fie in dem Jahre ganz. In diesem wunderlichen Ausstellungsraume finden wir 1728 auch Chardin zum ersten Male; er brachte mehrere Bilder mit Stillleben und Fischen; doch scheint dieses erste Austreten des Künstlers wenig beachtet gewesen zu fein; erst im J. 1732 nennt der «Mercure de France» lobend Chardin's Namen und hebt insbesondere ein Bild hervor, welches eine Kindergruppe, ein bronzenes Basrelief des Fr. Fiammingo fo täuschend nachbildete, dass selbst Künstler sich versucht fühlten, durch das Gesühl den Irrthum des Auges zu corrigiren.

Die allgemeine Anerkennung, die diesem Bilde gezollt wurde, mag den Künstler bestärkt haben, aus dem mit so viel Glück betretenen Wege des Still-lebens muthig vorwärts zu schreiten. Es war inmitten der Schilderung pompöser Auszüge, wie sie die stranzössische Kunst des 18. Jahrhunderts liebte, gewis ein Act der Selbstverleugnung, wenn Chardin auf den großen und glänzenden Apparat verzichtete und das Kleine, Unansehnliche mit seiner Kunst unnwob und salonsätig machte.

Man ist gewöhnlich der Meinung, dass Chardin in der ersten Zeit seiner Kunsthätigkeit nur leblose Natur oder Thierstücke malte, um sich erst bedeutend später auch zum Sittenbilde aufzuschwingen. Aber ein Blick in die Verzeichnisse der Pariser Ausstellungen belehrt uns, dass Chardin, der gewiss bei Cazes schon Figürliches gezeichnet hatte und auch bei Coypel nicht beim Copiren von Gewehren stehen blieb, nicht minder das Leben der Menschen mit Kennerblick aufzusassen unt Künstlerhand darzussellen verstand. Freilich gehört die Mehrzahl seiner auf dem Platz Dauphine 1732 und 1734 ausgestellten Bilder dem Thier- oder Stillleben an, aber in letzterer Ausstellung sigurirt auch schon ein Genrebild, das allgemein aussisel, so einsach auch sein Vorwurf ist: ein Mädchen wartet mit Ungeduld auf den Diener, der das brennende Licht bringt, da sie eben einen Brief zu verstegeln sich beeilt. Es war als Kniestück in Lebensgröße gemalt. Dieser erste glückliche Versuch, seinen Stoff dem bürgerlichen Alltagsleben zu entlehnen, dürste den Künstler bestimmt haben, auch auf dem Gebiete der Sittenbilder sich zur herrschenden Mode, wie sie durch Boucher, Laneret, Pater, Watteau und viele andere

cultivirt wurde, in Opposition zu stellen und den Versuch zu wagen, durch einsache naturgetreue und lebensvolle Charakterisirung des bürgerlichen Familienlebens um die Gunst des Publicums zu ringen.

Doch nicht das Sittenbild war es, das ihm die Ehrenpforte zum Salon öffnete, fondern das befcheidene Genre der leblofen Natur, des todten Thieres. Er hatte das Innere einer Küche gemalt; in der Mitte des Bildes hängt ein Rochen, der geöffnet ift und deffen Eingeweide hervortreten. Zu beiden Seiten deffelben find allerlei Küchengeräthe, Fifche und dergleichen zu einer gefchmackvollen Gruppe angeordnet. Alles ift mit der naivften Einfachheit nach der Natur getreu gegeben, das Auge wird von dem Gegenfande unwillkurlich gefeffelt. So etwas war den Parifern und felbft den Künftlern ganz neu, sie staunten das Werk dieses bisher nur wenig bekannten Meisters an; die Laien, weil das Bild keine besonderen Kenntnisse sit das Verständniss desselben voraussetzte, die Künftler, weil ihnen die geniale Durchfuhrung, die Behandlung der Farben imponirte.

Der Ruf diefes Gemäldes drang auch in die Reihen der Akademiker, und als einzelne das Gemälde aufrichtig bewunderten, fuchten fie den Maler auf und luden ihn ein, fich um einen Platz an der Akademie zu bewerben — eine Ehre, die Chardin bis dahin nicht erträumt hatte.

Ueber seine Ausnahme in die Akademie sind uns einige Einzelnheiten bekannt, die zur Charakteristik des Künstlers beitragen. Chardin stellte in einem kleinen Vorfaale der Akademie einige feiner Bilder fo auf, als ob fie zufallig hingerathen wären und wartete im Nebenzimmer auf die Commission. Es kam Largillière, und als er die Bilder fah, fesselten sie ihn so, dass er sich eingehend mit ihrer Betrachtung beschäftigte. Als er in das zweite Zimmer trat, meinte er, zu Chardin gewendet, daß er da treffliche Bilder irgend eines vlämischen Künstlers besitze. Nun verlangte er Chardin's Arbeiten zu sehen. - «Mein Herr», erwidert freudig der Künstler, «Sie haben sie soeben gesehen!» - «Wie, diese Bilder haben Sie gemalt? oh, Sie müffen sich der Akademie vorstellen.» Auch Cazes, sein erster Lehrer, obwohl ein wenig beleidigt, dass er sich, wie Largillière, durch die Kriegslist seines einstigen Zöglings täuschen ließ, stand bei der Wahl auf seiner Seite, und fo wurde denn Chardin am 25. September 1728 als Maler von Blumen, Früchten und Stillleben in die Akademie aufgenommen, welche zwei der ausgestellten Gemälde, das oben erwähnte Innere der Küche mit dem Rochen und ein Fruchtflück als Geschenk oder Receptionsslücke des Künstlers auswählte. Beide befinden fich jetzt im Louvre. Das Fruchtstück ist ein großes Bild, das seine glänzende Gesammtwirkung, seine Farbe und Haltung bis auf den heutigen Tag bewahrt hat und die volle Künstlerschaft Chardin's auf diesem Gebiete dokumentirt. Auf einem Marmortisch, den ein Basrelief ziert, steht eine große Schüssel mit Fischen und Früchten, die pyramidenförmig sich aufbauen; vorn laden Austern auf dem Teller, Flaschen mit Wein und Wasser zum Frühstück ein, auch die Citrone fehlt nicht. Ein Papagei im Hintergrunde und ein spanischer Hund im Vordergrunde beleben die todte Natur. Das Bild trägt das Datum 1728.

Bevor wir auf die Kunfthätigkeit Chardin's näher eingehen, fei es uns gestattet, die wenigen biographischen Notizen, die uns erhalten sind, hier voranzustellen. Es ist nichts Seltenes in der Kunstgeschichte, dass man vom Privatleben eines Künftlers nur Weniges mittheilen kann, während sein künftlerisches Schaffen wie ein ausgeschlagenes Tagebuch vor uns liegt und sast jede Stunde der Thätigkeit in der Werkstätte sich berechnen lässt.

Die Geschichte seiner ersten Verlobung lässt uns Chardin als einen ehrenwerthen, gewissenhaften jungen Mann erkennen. Sein Vater wunschte ihn mit der Tochter eines feiner Freunde, des Kaufmanns Saintar, vermählt zu fehen. Bei Gelegenheit eines Balles lernt unfer Künftler Margarethe, die ihm bestimmte Braut, kennen, und beider Herzen finden fich. Die Braut galt als vermögend, aber dem Brautvater schien des Malers bürgerliche Stellung und Existenz zu unsicher, und es wurde darum von ihm die Hochzeit verschoben. Nun aber starb der Kaufmann, und es zeigte fich, dass er kein Vermögen hinterliefs. Bei so veränderten Verhaltniffen wollte jetzt der alte Chardin nichts mehr von dieser Verbindung wiffen, während der Sohn in treuer Liebe an der Erwählten festhaltend sie am 1. Januar 1731 heimführte. Margarethe schenkte ihm einen Sohn, starb aber bald darauf (15. April 1735) an einer Bruftkrankheit. Chardin vermählte fich zum zweiten Male am 26. November 1744 mit Franzisca Margaretha Pouget, einer Wittwe, die ihm etwas Vermögen mitbrachte, fo dass der Künstler von den bis dahin ihn verfolgenden Nahrungsforgen einigermaßen befreit wurde, denn bei aller Berühmtheit wurden seine Bilder nie hoch bezahlt. N. Cochin hat uns die Büste dieser Frau gezeichnet (gestochen von L. Cars), die uns ein freundliches, verständig und aufmerkfam vor fich fehendes Geficht zeigt; das Spitzenhaubehen, die weiße Halskraufe, alles fitzt fo fauber und nett, Chardin konnte fich kein besseres Modell für feine Genrebilder wünfchen. Sie ist denn auch auf mehreren derfelben verewigt, so wie er sie endlich noch als altes Mütterchen, 1775, in Pastell malte (im Louvre). Die Liebenswürdigkeit des Wesens spricht auch noch aus diesem Bilde der Matrone.

Von Ehrenbezeugungen, die dem Künstler widerfuhren, seien folgende erwähnt: am 28. September 1743 wurde er zum Rath und am 22. März 1752 zum Schatzmeister der Akademie ernannt. Als letzterer fungirte er bis zum Jahre 1774, und erwarb fich in dieser keineswegs leichten Stellung, die mit großer Verantwortlichkeit verbunden war, allgemeine Anerkennung. Gleich anfangs mußte er viel Arbeit verwenden, um die vor ihm eingeriffene Unordnung in der Verwaltung zu beseitigen. Im Jahre 1757 erhielt er in den Galerien des Louvre eine Wohnung und am 30. Januar 1765 wurde er zum Offizier der Akademie zu Rouen ernannt. Aufserdem war er viele Jahre Ordner des Salons, eine mit vielen Unannehmlichkeiten verbundene Funktion, da man es nie allen Künstlern recht machen kann; er wußte aber Unzufriedene damit am besten zu beschwichtigen, dass er seinen eigenen Bildern den am wenigsten günstigen Platz anwies. Uebrigens war er ein großer Freund der Künstler und nahm sich in vaterlicher Milde selbst der schwächeren Talente an, Wenn er ein schlechtes Bild bemerkte, pflegte er zu sagen: «Warum kam doch der Maler mit diesem Bilde nicht in mein Atelier, ich hätte es ihm gern übermalt.» Man könnte in diesem Ausruse den Ausdruck einer eitlen Selbstüberhebung finden, aber der einfache, naive Charakter, die ungeschminkte Liebenswürdigkeit seines ganzen Lebens lassen eine solche Deutung nicht zu.

Im Rahmen dieses kurzen biographischen Abrisses läst sich die lange Reihe von Chardin's Kunstwerken ohne Zwang zu einem Gesannmtbilde zusammensassen und zwar, da genaue Kataloge der Ausstellungen vorliegen, viele seiner Bilder auch das Jahr ihrer Entstehung tragen, in chronologischer Ordnung. Eine Ausnahme machen die Bilder, die nicht im Salon ausgestellt waren, die aus dem Atelier des Künstlers gleich in den Bestz des Bestellers oder Käusers übergingen.

Die todte Natur war nicht allein in seiner frühesten Epoche sein eigenthümliches, mit sichtbarem Wohlgefallen cultivirtes Gebiet, sie blieb es auch, als er dem Genrebild einen breiteren Raum in seinem Schaffen zugestand. Hat er doch Letzteres mit dem Stillleben zu einem eng verbundenen Ganzen zu vereinen verstanden und dem Genre eben durch die verständnifsvolle Beherrschung des Nebenfächlichen einen befonderen Reiz verliehen. Man nennt das Stillleben eine Spezialität des Künstlers, das er zu einem besonderen Kunstzweige in Frankreich entwickelt hatte. In allen befonderen Fächern des reichen Gebietes dieser Kunstart war er zu Hause; zwar ist ihm die holländische Kunst vorangegangen, aber was Kals in feinen Kücheninterieurs, Abr. Mignon und van Huyfum in ihren Blumen, de Heem in seinen Früchten, Weenix in seinen todten lagdthieren geleistet haben, das vereint Chardin in feiner Kunst. Er malt alles, was er sieht, und er malt es so genau, dass sich Bild und Gegenstand vollkommen decken; dieser naturalistischen Auffaffung verleiht er aber durch Anordnung und Farbenharmonie einen eigenthümlichen poetischen Reiz. Oft ist der Stoff, der Inhalt der Erfindung recht ärmlich, aber die Ausführung stempelt das Bild zum echten Kunstwerk. Die jagdbaren Thiere des Feldes und Waldes, Hafen, Kaninchen und Rebhühner, Fische und Fleisch, wie es in irgend eine Küche gebracht wird und das Kennerauge der Hausfrau oder des Kochs entzückt, weiß feine Kunst ebenso lebenswahr darzustellen, wie irgend ein Gefäs der Küche, des ärmlichen wie des reichsten Buffets, Sein Auge fieht fich genau jedes Ding an, und feine Hand bringt ebenfo treu das Geschehene auf die Leinwand; das künstlerische Gesühl verleiht dem Ganzen die ästhetische Weihe. Das Auge des Laien bewundert an seinen Bildern dieser Gattung den Sammet der Pfirsiche, die Transparenz der Weintrauben, den blauen Reif der Pflaume, den naffen Purpur der Erdbeeren, das erhabene Netz der Melone, die wunderlichen Erhöhungen der Orange, den fafttriefenden Sprung überreifen Obstes: — der Kunstkenner bewundert dies und noch mehr die Harmonie, die fo Vielartiges zu einem Gefammtbilde vereint. Chardin muß feine derartigen Gemälde vollständig nach dem Modell ausgeführt haben, denn es finden sich keine Zeichnungen und Entwürfe zu folchen Compositionen vor, Durch die wunderbaren Reflexe, welche die farbigen Gegenfatze mildern, ja aufheben, bringt er Abrundung in jeden einzelnen Gegenstand und Ruhe in das Ganze hinein.

Als Beweis für die künstlerische Routine dürste auch der Umstand gelten, dass Chardin seine todte Natur nicht ängstlich nach der Wirklichkeit miniaturartig nachahmt; wie bei Rembrandt's Bildern seiner besten Periode muss der Betrachter auch bei Chardin einige Schritte zurücktreten; was in nächster Nähe unverständlich erscheint, bekommt in bestimmter Entsernung erst Körper und Leben. Seine Blumen besonders scheinen, in dieser Art betrachtet, wie von der Leinwand sich loszulösen, so das man sie mit der Hand greisen könnte. Dies besonders auf

einem Bilde mit Nelken, im Beitze von C. Marcille bei Chartres. Es wird uns eine Bemerkung, ein Bonmot des Künftlers mitgetheilt, das einigermaßen das Geheinniß feiner Malweiße luftet. Chardin fragte einen Collegen einmal: Malt man denn mit Farben? — Womit fonft! fragt dieser verwundert. — Womit! Mit Gefühl! lautete die Antwort. Sein Basrelief, mit dem er seine Kunst des Stilllebens inaugurirte und das er noch einige Male im Lause der Zeit wiederholte, faud immer wieder Bewunderer, selbst «die im Salon irrende Muse»; eine Kritik in



Die Toilette, Nach dem Stich von Lebas,

Verfen, die 1771 erfehien, weiht dem Bilde eine vierzeilige Strophe, deren Inhalt in der Bemerkung gipfelt: Man glaubt ein Relief zu sehen, und es ist eine Leinwandfläche!

Es würde ermüden, die vielen Bilder diefer Gattung einzeln anzufuhren, da faft bei allen die Bemerkungen über Anordnung, Farbe und Ausführung fich wiederholen müfsten. Es fei hier nur betont, daße Chardin bei feinem Stillleben als echter Künftler der nahe liegenden Gefahr, ganz dem Realismus zu verfallen, dadurch gefehickt auszuweichen verstand, daß er überall durch Anwendung eines ihm eigenthumlichen eigenartigen Farbentones seine Individualität zu wahren wufste.

Dohme, Kunst und Künstler, No. 99 n. 100

Es ift eine auffallende Erscheinung, dass Chardin, der doch als Maler des Stilllebens in die Akademie aufgenommen wurde, eine ziemliche Reihe von Jahren fast kein Stillleben, fondern nur Genrebilder ausstellte. Erst im J. 1753 werden verschiedene Thierstücke im Salon angesührt. Sie gehören bereits Privatsammlungen an und sind deshalb wohl älteren Datums. Der Salon 1757 enthielt abermals Thier- und Fruchtstücke, dann zwei Gegenstücke, davon das eine Bild verschiedene Speisen auf dem Küchentssche, das andere die Reste eines Dessertstreitelte; ausserdem einen hängenden Hasen, dabei Jagdtasche und Pulverhorn, in natürlicher Größe. Man nannte solche Compositionen in Frankreich «Retours de chasse», wir würden etwa «Nach der Jagd» zu übersetzen haben. Diese Bild ist jetzt im Louvre; noch zweimal aber malte Chardin dieselbe Composition auf Bestellung von Privaten, mit einzelnen Veränderungen. Auch im J. 1761 kamen Thierstücke zur Ausstellung, während der Salon vom J. 1763 sechs Bilder durchweg mit Blumen oder Früchten auswies.

Bereits durch längere Zeit machte fich ein Umfchwung im Urtheil der Menge bemerkbar; das Publicum, friher enthufiaftlich den Kunftler verherrlichend, wurde allmälig kühler; auch die Kritik äufserte ihre Bedenken. Man glaubte, es fei bei Chardin ein Rückgang des Talentes eingetreten, man warf ihm Armuth der Imagination vor, da er fich in feinen Compositionen oft wiederholte. Die Welt will eben immer etwas Neues schen, und andere Maler waren nur zu bereitwillig, dieser Volksleidenschaft reichliche Nahrung entgegen zu bringen. Dass sich Chardin oft wiederholte, ist bekannt, auch bereits oben bemerkt worden; zur Entschuldigung des Künstlers müssen wir aber bemerken, dass er solche Wiederholungen nur auf Bestellung aussührte und wahrscheinlich nicht verbindern konnte, dass die Besttzer derselben sie im Salon gern figuriren sahen, schon deshalb, weil die Nennung ihres Namens als Besttzers ihrer Eitelkeit schmeichelte.

Chardin aber bewies im Salon 1765 und 1767 dem Publicum, dass er noch der alte jugendfrische Künftler sei und dass sich seine Kunft nicht überlebt habe, Mit großem Beifall wurden 1765 drei Gemälde aufgenommen, welche die Attribute der Musik, der Kunst und der Wissenschaft zum Gegenstande hatten. Auf dem erstgenannten Bilde hat der Künstler über einem mit Teppich bedecktem Tische in natürlichem Durcheinander allerlei Musikinstrumente gruppirt; befonders ein Jagdhorn im Grunde, das die fich verengende Oeffnung dem Beschauer zuwendet, ist so täuschend gemalt, dass man mit der Hand die Tiese der Höhlung zu fondiren versucht wäre. Das Ganze ist mit erstaunlicher Krast durchgesuhrt. Ein Kritiker jener Zeit meint: Wäre eine Schlange fo wahr gemalt, wie diese Instrumente, man würde vor ihr flüchten. Ebenfo find auch die Attribute der Künste harmonisch zusammengestellt; man sieht Bücher, Zeichnungen, eine antike Vase, eine Marmorbüfte, eine Statue von Bouchardon, Pinfel, Paletten und andere Werkzeuge der Künftler. Das dritte Bild, der Wiffenschaft gewidmet, fände im Kabinet eines Naturforschers den entsprechendsten Ehrenplatz. Man sieht auf einem Tisch, den ein dunkelrother Teppich deckt, Bücher, einen Globus, ein Vergrößerungsglas, einen Hohlfpiegel, Thermometer, geographische Karten und zum Theil ein Teleskop. Die Lichter spielen auf den glänzenden Gegenständen und bringen eine wunderbare Wirkung hervor.

Diefelben Compositionen muste Chardin sür Katharina II. von Russland wiederholen, so wie er auch die Attribute der Musik ost reproducirte, da reiche Musikfreunde dieselben zu besitzen wünschten.

Dass unser Künstler noch viele Bilder ausführte, die nicht zur Ausstellung im Salon gelangten, beweifen einzelne reiche öffentliche, wie private Sammlungen. So besitzt der Louvre viele Stillleben von seiner Hand; die meisten davon aus der Sammlung Lacaze. Unter den siebzehn Bildern derselben gehören allein dreizehn diefer Kunstgattung. Ueberhaupt sind Chardin's Stillleben vielfach in Frankreich geblieben; man findet deren in Angers, Cherbourg, Rouen, Auch französische Privatsammler schätzen den Meister sehr, wie die Galerien Lavalard, Burat, der beiden Marcille und Rothan beweifen. Außerhalb Frankreichs ist hier nur die Galerie in Karlsruhe zu nennen, die wahre Meisterstücke dieser Art besitzt, darunter einen Topf mit blühenden Orangenbäumchen, dabei ein Korb mit Obst; namentlich das Geborstene der überreisen Pflaumen ist mit unnachahmlicher Virtuofität gegeben. Von todtem Wild ist ein an einem Fuss aufgehängtes Rebhuhn, daneben Obst in Metallschale und Korb und zwei Hasen mit Pulverhorn und lagdtasche zu erwähnen; letzteres ein Meisterstück transparenten Clairobscurs. Wirkungsvoll ist auch das Stillleben, das eine silberne Kanne, ein Glas mit Wein und einen Teller mit Austern zu einer wunderbar effektvollen Gruppe vereint.

Es ist erwähnenswerth, auch leicht zu erklären, dass man sast keine Nachbildungen durch den Stich nach den Stillleben Chardin's sindet. Unter den 51 Vervielsättigungen, die Bocher nach Chardin beschreibt, sinden wir nur eine Lithographie und eine Radirung, die als Illustration zu Goncourt's Werk über den Künstler diente. Wir nannten diese Erscheinung erklärlich, denn der Stecher ist gezwungen, von der Farbe des Gemäldes zu abstrahiren. Nun ist aber gerade die Farbe bei den leblosen Gegenständen, Blumen, Früchten und todten Thieren die Hauptsache, die belebende Seele der Composition. Gestochene Blumenbouquets machen die Wirkung, als ob sie aus Holz geschnitzt wären, und ich weiss keinen Stich zu nennen, der uns einigermassen die Farbe des Originals ahnen ließe, vielleicht mit alleiniger Ausnahme der beiden Gegenstücke (Frucht- und Blumenstück), die Earlom nach Huyssum (Gallerie Houghton) geschabt hat.

Hat fich Chardin in der Darftellung des Stilllebens eine ihm zufagende Kunftgattung gefchaffen, die er — man kann ihm diesen Ruhm nicht absprechen —
glänzend beherrscht und zur möglichst höchsten Vollendung zeitigt, so steht
auch als Genremaler ganz aus eigenen Füssen; und wenn er auch sein Kunftgebiet
hier in enge Grenzen bannt, so bleibt er doch immer ein ganzer Mann, ein ganzer
Künstler. Es gehörte keine geringe Charakterstärke dazu, mitten in der frivolen,
lebenslußigen, von Witz und prickelnder Sinnlichkeit bacchantisch durchglühten
Kunft der Zeit Ludwig's XV. Nüchternheit, Einsachheit, Wahrheit und Naivetät
zu bewahren und damit muthig vor die Oessenstilchkeit zu treten; es gehörte
Glück dazu, mit solchen Austreten die bessens der Menschenherzen zu
berühren und zur Anerkennung zu zwingen.

Schr eng waren die Grenzen, die Chardin fur fein Genrebild zog. Er fehildert uns im Bilde das Heim, die einfache, unfchuldige Freude der Bürgerfamilie, in welcher er felbit durch Abflaumnung und fortgefetzte Gewohnheit wurzelt. Und fein Bürgerhaus, wie er es fo oft uns vor Augen fuhrt, ift lebenswahr und mit höchfter Naturtreue der Wirklichkeit abgelaufcht; er feheint die edlen Stunden des Bürgerlebens in ihrem innersten Wesen überrascht zu haben von den Einrichtungsstücken der Küche und des Wohngemaches — und wie gemüthlich präsentirt sich dieses — bis zu den handelnden Personen des Bildes, und bei diesen vom Kopf bis zur Sohle! Wie ist alles an seinem Platze, wie trefslich individualisist — gerade wie die Helden seiner Stilleben!

Trotz diefer Sonderstellung in der französischen Kunst seiner Zeit verhielt fich Chardin keineswegs ablehnend gegen die Richtung und Kunft feiner Genoffen. Er felbst besafs mehrere Werke von Boucher, darunter, wie sein Nachlass beweist, zwei Venusbilder, dann badende Türkinnen von J. Vernet, Zeichnungen galanten Inhalts von Boucher, Moreau und Anderen. In der Ausübung der Kunft aber bleibt er fich felbst steu, keinen Augenblick irrt er von seinem Wege ab, wenn auch feine Mufe einem gewiffen Publicum wie ein Afchenbrödel erscheinen mochte. Auch den holländischen Sittenbildmalern des 17. Jahrhunderts steht er felbständig gegenüber, nie steigt er, wie mancher derfelben, in die Kneipe hinab, stets halt er sich in der Region des ehrsamen Bürgerstandes, dem er den franzöfischen Stempel seines Jahrhunderts aufzudrücken versteht. Nie wird er trivial oder gar gemein; eine gewisse, wenn auch bürgerliche Noblesse spricht stets aus feinen Bildern. Eine Ausnahme würde allein das Bild fein, nach welchem fich ein anonymer Stich findet, betitelt: «la table renversée». Ein Mann fucht eine Frau zu umarmen, die vom Lehnstuhl herabsinkt, wobei ihre Toilette in Unordnung geräth, während fie, felbst fallend, den Tifch mit seinem Inhalte zugleich umstürzt, Aber die Bezeichnung des Stiches: «Chardin pinx.» ist ohne Berechtigung gegeben, das Bild ift nicht von ihm. Eine Art Concession an die französische Kunst seiner Zeit dürften allein die beiden kleinen Bilder in der Sammlung Quesnoy in Moulins fein «Nymphen und Satyrn spielen mit Kindern und Böcken», vom Jahre 1769. Vielleicht wollte der Künftler mit denfelben den Beweis liefern, dafs er auch dergleichen componiren könnte - wenn er wollte!

Wenn Chardin im Vergleich mit der Kunstrichtung seiner Zeit nüchtern und hausbacken erscheint, so liegt der Grund nicht in dem Zuwenig von seiner Seite sondern in dem Zuviel der Andren Aber gerade diese Eigenart steigert seine kulturgeschichtliche Bedeutung, indem er inmitten eines Jahrhunderts, das nach einer Zeit des wahnsinnigsten Ruhmesstrebens Ludwig's XIV. die nicht minder wahnsinnige Ungebundenheit seines Nachsolgers mit vollen Zügen einathmete, doch noch den tressenden Ausdruck für Wahrheit und Natürlichkeit sindet, und auch den Zeitgenossen dafür Sinn und Empfanglichkeit genug bleibt, dass sie vor Chardin's Bildern Augenblicke stillen Glückes geniessen. Dieser Sieg der gefunden Vernunft und des natürlichen Gefühles hat zur unbedingten Voraussetzung, dass Chardin Alles, was er im Genrebild bot, auch selbst als wahr und edel tief im Innersten empfunden habe. Er gab die Wahrheit mit vollster Ueberzeugung. Man wird das Zutressende unserer Bemerkung verstehen, wenn man Compositionen

eines Jeaurat neben Chardin's Bilder stellt, die er nachahmen wollte. Er bemüht sich, im gleichen Geleise zu arbeiten, aber der Geist sehlt, weil ihn die Ueberzeugung nicht durchdringt.

Als Uebergang vom Thierftück zum Genrebild könnten die beiden Compofloren gelten, in denen er Affen menfehliches Gebahren zumuthet; das eine diefer Bilder flellt eine Meerkatze vor, die im bequemen Schlafrock am Tifch fitzt, auf dem fich eine Medaillenfammlung befindet, und mit der Lupe eine



Der Unterricht im Sticken. Galerie des Louvre,

Medaille verständnifsvoll betrachtet; das andere fuhrt einen Affen im modischen Rock der Zeit, mit Federhut, vor der Staffelei stzend und nach der Figur eines nackten Kindes (wohl von Fiammingo) malend, vor; aber nicht die Figur des Kindes, sondern die Gestalt eines Affen ist das Resultat der kunstlerischen Bemühung. Beide Bilder besinden sich im Louvre und sind vom jüngeren Surugue gestochen. Chardin wollte ohne Zweisel damit gewisse Gelehrte und Kunstler geiseln, die ohne inneren Gehalt dem Affen gleich nur die äußere Form nachahmen und damit sich dem wahren Kunstler und Gelehrten gleich dunken.

Mit Ausnahme diefer beiden Compositionen hält sich Chardin an das Reale; er giebt die Wirklichkeit, wie er sie findet, das thätige Leben des Bürgers, die Zufriedenheit, die kleinen Sorgen und Arbeiten, die bescheidenen Freuden des Familienlebens; es find das allerdings einfach Schilderungen, die er dem täglichen Leben nachschrieb, aber die Wahl des treffendsten Augenblicks und die kunstlerische Einkleidung der realen Erscheinung ist dabei das Werk des Malers. Die Befucher des Salons waren erstaunt, in diesen Gemälden sich selbst so treu, in so liebevoller Auffaffung und fprechender Aehnlichkeit, wie in einem Spiegel zu erkennen. Chardin's Genrebilder haben darum auch ein culturgeschichtliches Element, sie zeigen uns, wie es in einem franzöfischen Bürgerhause des verflossenen Jahrhunderts in der That ausfah und zuging. Einen Beweis für die correcte Auffaffung der Wirklichkeit liefert uns der Umftand, dass saft alle bedeutenderen Bilder des Meisters von den besten Stechern der Zeit gestochen wurden, wodurch sie auch über Frankreichs Grenzen hinaus bekannt wurden. Da er das allgemein Menschliche betonte, fo fand er auch in der Ferne Anerkennung, und die franzöfischen Stiche wurden durch deutsche Nachstiche copirt, um der Nachsrage abzuhelfen. Auf diese Weise ist Chardin nicht allein ein franzößischer fondern zugleich ein internationaler Künstler.

Streng genommen ist auch Greuze ein Maler des burgerlichen Lebens; wenn wir aber die Compositionen dieses Künstlers neben Chardin's Bilder stellen, so werden wir alsbald den Unterschied zwischen Beiden wahrnehmen. Wenn wir den verschiedenen Standpunkten, die beide Kunstler einnehmen, das charakteristliche Merkmal aufdrücken wollen, so müssen wir fagen, dass Greuze das bürgerliche Leben dramatisch behandelt mit didactischem Hintergrund — man denke an «l'accordée du village» oder «la malédiction paternelle» — während Chardin sich begnugt, irgend eine gefällige Scene einer Idylle völlig naiv zu fixiren. Die einschiste Familienlegende giebt er so einsach und anspruchslos, wie sie sich vor seinem Auge zeigt; keine Person und kein Beiwerk ist zu viel daran, aber es sehlt auch nichts.

Wir hatten bereits oben des Bildes erwähnt, welches 1734 noch auf dem Platze Dauphine ausgestellt war und eine Dame darstellte, die einen Brief versiegeln will. Dasselbe Bild (oder eine Replik) war auch im Salon von 1738. E. Fessard hat es gestochen und der Composition durch die dem Stiche beigegebenen Verse einen Beigeschmack gegeben, an den der Künstler gewiss nicht gedacht hatte. Das Gemalde besindet sich gegenwärtig und zwar seit mehr als einem Jahrhundert im Stadtschlosse zu Potsdam, in der Wohnung Friedrich's des Großen.

1736 waren auf dem Salon zwei Gegenflucke, Kücheninterieurs; das Beiwerk ift mit gewohntem Gefchicke gemalt, aber auch die Perfonen, welche die Räume beleben, find fo hingeftellt, fo naturwahr aufgefafst, dafs man nicht weifs, ob man den Iebenden Wefen oder dem Stillleben den Preis zuerkennen foll. Auf einem der Bilder feift das Küchenmädehen die Wafche ein, während ein Junge diese Gelegenheit benutzt, um aus dem Seifenschaum Blasen zu machen. Auf dem anderen Bilde schöpst das Dienstmächten Wasser aus einem kupsernen großen Behälter. Diese Werke erwarb die Königin von Schweden; heute follen sie sich ist Stockholm in sehr beschädigtem Zustande besinden. Hier ist auch die im solgenden Jahre ausgestellte Scheuerfrau einzuschalten, die beschäftigt ist, ein Küchengesas zu reinigen. Ein

Pendant dazu ist der Gasthausjunge, der eine Kanne reinigt. C. N. Cochin hat uns alle vier Bilder in Stichen erhalten.

Die Zeit von Chardin's größter Beliebtheit fallt offenbar in die Jahre von 1737—1746. Vom Jahre 1737, in welchem der Künftler zum ersten Male im Salon erscheint, bis etwa 1746 erschienen nämlich die meisten Stiche nach seinen Bildern, oft sechs oder fünf nach jeder Ausstellung; ein Beweis, dass der Maler in Mode war. Später sind nur einzelne Stiche noch zu verzeichnen, woran gewiß die immer schärfer austretende Kritik die Schuld trug. Die Stiche, wenn auch von den besten Künftlern der Zeit ausgesührt, geben uns freilich nicht die volle Schönheit des Originals, dennoch sind sie von Niemand, der die Thätigkeit des Kunftlers verstehen will, zu umgehen, um so mehr, als die Originale in alle Welt zerstreut sind.

Neben den genannten beiden Küchenflücken befand fich in der Ausstellung destelben Jahres auch ein lesender Gelehrter — ein Chemiker in seiner Studirstube oder auch ein Philosoph genannt, in Lebensgröße. Eine Wiederholung hiervon finden wir ebenda 1753. Während Grimm und Diderot die erstgenannten Bilder sehr mittelmäßig sanden, glauben sie den Gelehrten ohne Gewissensbisse dem Rembrandt an die Seite stellen zu dürsen. Ein anderer Kritiker (Huguier) stellte Aussuhrung und Zeichnung dieses Bildes noch über Rembrandt! Das Werk ist unter dem Titel: «Le soussleur» von Lepicie gestochen. Es soll das Porträt des Malers Aved, eines Freundes von Chardin, sein.

Chardin's Küchenstücken stehen seine Schilderungen der bürgerlichen Wohnftube zur Seite. Wir wollen uns gern mit dem Gedanken befreunden, dass der Maler in feinem eigenen Heim die Modelle für die Menfchen aus diefer Classe feiner Gemälde gefunden habe. Da ist vorerst die Kinderwelt mit ihren kleinen Sorgen und Spielen, Neigungen und Leidenschaften. Man kann sich vorstellen, welche Augenweide für die Bürgerfrauen und Mütter, wenn fie den Salon befuchten, diefe von Gefundheit und Naivetät strotzende Kinderwelt sein musste; und da sich in der Kinderstube auch oft die Mutter in ihrer anziehenden Einfachheit einfand, so boten diese Familienscenen dem natürlich und gefund denkenden Beschauer die anregendste Unterhaltung. Diese Kinderwelt, wie wahr, wie ganz anders zeigt sie sich bei Chardin als bei Greuze oder N. Coypel! Letzterer stellt Amor als einen jungen Abbé vor, wie er halberwachfenen Mädchen Ovid's Kunft zu lieben falbungsvoll erklärt. Oder man nehme desfelben Künftlers «Jeu d'enfans» (beide von Lepicié gestochen), Kinder ahmen die Beschäftigungen der Alten nach: Die Composition mag man sich in irgend einem Kupferstichkabinet ansehen, sie ist die Frucht desselben Gartens, in welchem die Schäferspiele Lancret's, Boucher's, Watteau's ihre luftigen Blüthen trugen, als ob das Leben ein ununterbrochenes Maskenfest wäre. Demgegenüber sehe man sich Chardin's kleines Mädchen an, das mit der Puppe spielt (1738, gestochen von Surugue). Das Madchen foll das Portrat einer Tochter des Kaufmanns Mahon fein. Mag fein, aber das Porträt ist hier zu einem Genrebilde gehoben, das uns den Typus der wahren Kinderwelt vorführt. Ist nicht jedes gute Genrebild ein Porträt, wenn auch nicht der Species, einer einzelnen, bestimmten Person, doch einer ganzen Gattung? Dieses kleine Mädchen, das ihre geliebte Puppe in richtiger Vorahnung ihres künftigen Berufes mit ihrer ganzen Sorge umgiebt -

bald werden wir es als eben fo forgfame Mutter wiederfinden, der ihre Kinder noch mehr als Spielpuppen fein werden. Versicht sie es doch, ihren jüngeren Geschwistern gegenüber, sich wohl, die strenge Matrone und Gouvernante zu spielen, wie uns Chardin auf einem seiner Gemädde zeigt, darauf ein halberwachsenes Mädchen dem jüngeren Bruder das A-B-C beizubringen sucht (1740, gestochen von Lepicié). Chardin hatte auch sonst noch und oft die Kinder bei ihren Spielen belauscht; so brachte er 1739 den kleinen Seisenblasen-Macher (gest, von Filloeul), so auch Kinder, welche Kartenhäuser aussichten (1738, von Filloeul und 1741 von Lepicié gestochen) oder mit dem Kreisel spielen (1738, gestochen von Lepicié)

In dem Jungen, den wir beim Zeichnen überraschen, können wir wohl mit Recht den Sohn des Künftlers vermuthen, der unter den Augen seines Vaters sich gleichsalls der Kunft widmete, im Jahre 1754 den großen Preis sür Italien erhielt, aber noch vor dem Vater starb. Einmal copirt er den Mereur von Pigalle (1753), ein andermal zeichnet er einen Kopf (1738, geschabt von Faber). Originell ist die Aussassium auf einem dritten Bilde; hier sitzt der jugendliche Zeichner, vom Rücken gesehen, in seinem Atelier auf der Erde und hat ein großes Porteseuille vor sich auf den Beinen ausgebreitet, worin er die Copie nach einem akademischen Act aussuhrt (1759, gest, von Flipart). Dass bei allen solchen Bildern auch die Nebensfachen mit Naturtreue wiedergegeben sind, brauchen wir nicht mehr zu wiederholen.

Gelegentlich fuhrt uns Chardin auch in das Toilettenzimmer, wo wir der Morgentoilette beiwohnen. Wie ganz anslers aber behandelt er folchen Vorwurf als etwa Baudouin. Er fehildert eine anmuthige junge Mutter, die ihrer kleinen Tochter die Haube auf dem Köpfehen in Ordnung bringt. Und diefer fo nichtsbedeutenden Handlung des täglichen Lebens gibt er einen befonderen, psychologifehen Reiz dadurch, dass er die kleine Evatochter nach dem Spiegel in einer naiven und doch natürlichen Wendung des Kopfes fehielen läfst. Wie lange bleiben die Madchen dem Spiegel gegenüber Kinder? 1741, gefochen von Lebas (fiehe die Abbildung auf Seite 9).

Auch dem Knaben fehlt nicht die mütterliche Sorgfalt. Die Schule hat ihr Anrecht an den kunftigen Mann erhoben, die Stunde fehlagt, die ihn zur Schulbank ruft; das Spielzeug liegt auf der Erde, der Junge, ordentlich gekämmt und angezogen, die Schulbücher unter den Arn, will eben fort durch die halboffene Thüre. Aber fo fehnell geht es nicht, die Mutter hat das dreieckige Hütchen mit der Burfte gereinigt und wirft noch einen prüfenden Blick auf ihr Söhnchen, ob alles rein und in Ordnung fei (1739 geft. von Lepicié). Ich begreife nicht, wie man das Bild *die Gouvernante* taufen konnte; das ist nicht der Blick einer gemietheten Pflegerin, fondern der der treu forgenden liebevollen Mutter, deren Häubehen und Schürze allein uns fagen, wie reinlich alles in ihrem Haufe zugeht. — Mit Recht hat man an Chardin die slaunenswerthe Behandlung der weißen Wäsche gelobt.

Wenn das Töchterchen auch noch nicht zur Schule geht, an der Seite der Mutter hat es doch fehon eine Lehrzeit durchzumachen. Wir finden auf einem Gemälde von Chardin, das fich jetzt im Louvre befindet (1740, geft. von Lepicic), die arbeitfame Mutter, die ihrem Kinde Unterricht im Sticken ertheilt (f. Abb. S. 13). Ein anderes Mal führt er uns die Anfange des wissenschaftlichen Unterrichts vor. Das Kind muß der examinirenden Mutter seine Lection aussagen. Die Seene ist wunderbar treu ausgesasst, man sieht den verlegenen Blicken an, dass die Lection nicht gut memorirt wurde, der sonst im Spiel so lebhaste Mund schweigt. Das Alles ist so selbstwerständlich, so naturlich gegeben; ist aber gerade deshalb



In der Küche, Galerie des Louvre,

fo fehr echte Kunft, daß man nur die Sache und nicht die Kunft zu fehen glaubt. Chardin malte das Bild 1747 für die Königin von Schweden; eine Wiederholung war 1753 ausgestellt (gest. von Lebas).

Dann wieder ist die forgfame Familienmutter mit der leiblichen Pflege der Ihren beschäftigt. Wie er uns das Küchenmädehen vorführt, das Rüben reinigt (La ratisseuse, 1739, gest. von Lepicić), so hat er die jugendliche Frau oder die alteste Tochter des Hauses, die der Mutter hilfreich zur Seite steht, mit Brot und

Dohme, Kunst und Kunstler, No. 99 u. 100,

Fleisch beschäftigt dargestellt, (im Louvre, eine Wiederholung bei Lichtenstein in Wien, eine dritte im K. Schlofs in Berlin; 1739 gest, von Lepicié, f. Abbild. S. 17). Oder die Mutter hat soeben auf den mit weisem Linnen gedeckten Tisch die dampsende Schüssel gebracht; doch so ohne weiteres dürsen die beiden Kinder nicht zum Lössel greisen, die ältere Tochter betet still für sich, der kleinere Bruder aber muss schön die Hände salten und das Tischgebet laut vorsagen; die Mutter hört aussmerksam zu. Die Trommel, mit der wohl genug Lärm im Hause gemacht wurde, hängt an der Lehne seines kleinen Stuhles; so hat alles seine Zeit, das Spiel, das Effen und auch das Beten (1740 gest. von Lepicié; das Bild, «le Benedicite» genannt, ist jetzt im Louvre). Es kommen viele Wiederholungen vor, denn die Composition sand großen Anklang.

Wie uns Chardin das bürgerliche Familienleben in seiner naiven Einsachheit getreu schildert, so erlaubt er uns auch einen Einblick in die Wohnstube der jungen Frau, wenn fie allein ift; der Künftler begeht keine Indiscretion damit in der Art der Baudouin und Freudeberg, denn keine feiner Damen hat Urfache zu erröthen, dass fremde Augen ihre Einsamkeit belauschen. Wir sehen sie auf einem Bilde in einfacher aber eleganter Toilette am Tifch fitzen und Thee trinken vielleicht auch Kaffee oder Chocolade (1739 gestochen von Filloeul); wir finden fie ein anderes Mal bei der Arbeit beschäftigt. Sitzend hält sie eine Stickerei oder ein Kleidungsstück über den Knieen und neigt fich herab, um aus dem Körbehen ein Knäuel zu nehmen. Einige Bücher auf dem kleinen Gestelle fagen uns, daß über der Pflege des Haushaltes das geiftige Intereffe nicht eingefchlafen ift (1759, jetzt in Stockholm, geft. von Flipart). Auf einem anderen Bilde finden wir die junge Frau nachfinnend; fie fitzt vor dem Kamin, eine fpanische Wand bildet um fie herum einen gemüthlichen Winkel, das Buch, halb geschlossen, ruht in ihren Händen, und sie sieht aus dem Bilde sinnend heraus; denkt sie dem Gelesenen nach oder haben kreuzende Gedanken ihr Lesen unterbrochen? (1743; gest, von Surugue.) Aehnlich im Stoffe, aber verschieden in der Composition war ein anderes Bild derfelben Ausstellung, das Surugue unter dem Titel «Amusements de la vie privée» gestochen hat Unter gleicher Unterschrift wäre wohl auch ein anderes Bild unterzubringen, welches uns eine Dame vorstellt, die vermittelst einer Vogelorgel den Naturgefang ihres Lieblings zu civilifiren fich bemüht (1751, geft. von L. Cars). Zum Schlusse sei endlich die Dame erwähnt, die vor dem Tische fitzt und ihr Ausgabebuch revidirt. Sie scheint soeben die letzten Auslagen eingetragen zu haben. Dieses Bestreben, Ordnung im Buche wie im Hause zu wahren, steht der jungen, netten Frau allerliebst (1755, gest. von Lebas).

Es wird gewiß manchem Lefer aufgefallen fein, dass uns Chardin mit diesem Bildercyclus, der allerdings nicht in der von uns beobachteten Reihe entfand, das Leben eines Tages, wie es sich seiner Zeit in wohlgeorgneten Bürgerfamilien abwickelte, mit Vorliebe, seinem Gefuhl und anmuthiger Naivetät schildert. Seine ganze Kunst wurzelt in der That in der Familie, und wir können nur ein Sittenbild ansuhren, das nicht in diesen Rahmen gehört. Es ist der blinde Bettler, «Quinze-Vingt» in Paris genannt, weil er dem Hospital St. Roch angehörte, das für 15×20 Blinde gestistet war. Er wird von seinem Hunde geleitet und bettelt an der Pforte einer Kirche. Es soll eine in Paris bekannte Persönlichkeit

gewesen sein; der Mangel des Augenlichts ist vom Kunstler tresslich charakterisirt (1753, gest. von Surugue). Das Original besitzt jetzt der Baron Rothschild.

Es wird eine Anekdote mitgetheilt, nach welcher fich unfer Kunstler einmal bei feinem Freunde Aved befand, als von diesem eine Dame ein Portrait verlangte und dasur den Preis von 400 Livres bot, der von Aved als zu gering zurückgewiefen wurde. Chardin, der an niedrigere Preife für seine Bilder gewöhnt war, fuchte den Freund zur Annahme des Auftrags zu überreden und meinte. 400 Livres feien doch immerhin ein fchöner Gewinn. - «Ja wohl, erwiederte Aved. wenn ein Portrait so leicht wie eine Wurst zu malen wären. - Nun, Chardin hat gezeigt, dass er noch etwas mehr als eine Wurst zu malen verstand; Aved's Portrait, das Chardin im Gewande eines alten Philosophen gemalt hatte, welches Bild fo viel Auffehen machte, ift die beste Antwort auf jene spitzige Bemerkung gewesen! Dass Chardin auch das Zeug zu einem Portraitmaler hatte, zeigen alle feine Genrebilder, in welchen die handelnden Perfonen nach der Natur lebenswahr aufgefafst, also Portraits find. Auch von bestimmten Persönlichkeiten hat übrigens Chardin gelegentlich Bildnisse gemalt, drei derselben wurden gestochen, es sind die Chirurgen Lecret und A. Louis und eine Nichte des Künstlers. In seinen letzten Jahren hat er fich fast ausschließlich mit dem Portrait beschäftigt.

Als er nämlich bemerkte, daßs man seine Bilder nicht mehr wie früher suchte, warf er die Pinsel weg und griff zur Pastellkreide. In dieser neuen Weise malte er zweimal sich selbst und dann seine Frau (alle drei im Louvre). Diese Bildnisse sind mit einer solchen Kraft, Kühnheit und Freiheit behandelt, daß das Publicum bei ihrem Anblick ganz erstaunt blieb. Der Künstler, den man sur todt, abgewirthschaftet hielt, er stand noch einmal da, um neue Triumphe zu seiern. Aber es war ein kurzes und letztes Aussachen des Genius. Die Natur sorderte ihr Recht. Einige Monate vor Chardin's Tode sand noch im Salon (1779) sein Bild eines jugendlichen Pagen Anerkennung. Es war sein letztes Werk. Chardin litt viele Jahre am Stein; als zu diesen Leiden der Schmerz über den Verlust seines einzigen hossungsvollen Sohnes hinzutrat, konnte der achtzigjährige Mann solchen Schicksfalsschlägen keinen Widerstand mehr leisten. Am 6. Dezember 1779 drückte ihm sein geliebtes Weib die Augen zu, um erst 12 Jahre später (1791) ihm als 84 jährige Matrone nachzusolgen.

Chardin theilt das Schickfal fo vieler Kunftgenoffen; verherrlicht bei feinem Aufreten, wenig gefchätzt in feinem Alter, vergeffen nach feinem Tode, gelangte er fpäter doch wieder zur Anerkennung feines Werthes. Es war fein Unglück, an dem Tage zu sterben, an welchem die Revolution erwachte. Wer hatte da Zeit und Lust gefunden, sieh am Ausdruck unschuldiger, einfacher Lebensfreude zu weiden? Voltaire's Griechen, Corneille's Römer nahmen die Menschheit ein; in der bildenden Kunst trat David auf und segte mit seiner sogenannten Renaissance die ganze französische galante Malerschule hinweg, um Platz für seine theatralischen Helden zu finden. Watteau's berühmtes Bild «Embarquement pour Cythère» wanderte in eine Kammer der Akademie, wo sie David's Kunssjünger zur Zielscheibe für ihre Brodkügelchen wählten. Jetzt würde man sur das eine Bild

David nit feiner ganzen Sippfchaft geben. Der gute Burgermaler Chardin wurde naturlich auch vergeffen. Schon bei feinen Lebzeiten bekam er kein hohes Honorar für feine Bilder, nun galten sie fast nichts. Die Neuzeit giebt dem Künstler seinen Ehrennamen zurück, Frankreich sucht gut zu machen, was die Vergangenheit verbrochen hat. Jedenfalls ist Chardin in der Kette der französischen Kunst im verslösienen Jahrhundert wenn auch nicht das erste, doch ein der Anerkennung würdiges Glied, das man in der Kunstgeschichte nicht mit Stillschweigen übergehen darf.





dem Cultus innig verschlungene Begebenheit zu erklären, zu illustriren. Das Christenthum, welches in seiner Predigt Völkern gegenüberstand, die in der großen Masse des Lesens und Schreibens unkundig waren, wuste srühzeitig die illustration zu seinen Zwecken auszubeuten. Die Bilder an den Wänden alter Kirchen waren nichts anderes als eine Erklärung der Predigt, ein Mittel, das Vorgetragene tieser im Gedächtniss der Zuhörer zu sixiren. Wenn dann auch liturgische Bücher oder Horarien zum Gebrauche sürstlicher oder gelehrter Personen mit bildlichen Darstellungen angesullt wurden, so trat zu dem ersten Zwecke natürlich auch noch der Nebenzweck, diese Werke werthvoll zu machen. Als der Holzschnitt auskam, wurde er gleich in demselben Sinne verwendet; der Kirche galt er sreilich nur als Substrat für die Miniaturen; gab er doch in seiner ältesten Erscheinung nur die Umrisse, gleichsam als Wegweiser sur die Illusmiaatoren, die sie mit Farben aussüllten. Als der Druck mit beweglichen Lettern auskam, sand er die Illustration in unzähligen Holzschnitten bereits vor. Kein Wunder, das eine Verbindung Beider nicht lange aus sich hat ver en liefs.

Wie der Buchdruck wesentlich auf Verbreitung der mannigsachsten Kenntnisse cinwirkte, so muste auch die Illustration eine Umwandlung ihres Stoffes erfahren. Sie trat aus den Klostermauern in die Welt hinaus, um der Wissenschaft zu dienen, wie so viele illustrirte historische und naturgeschichtliche Werke beweisen. Deutschland war schon zu Ende des 15. Jahrhunderts überreich an illustrirten Werken und behielt auch in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts noch durchaus die Führerschaft dank den Arbeiten Dürer's, Holbein's, Cranach's und der reichen Zahl der Kleinmeister. An den deutschen Vorbildern entwickelt sich die sranzösische Illustration; in Lyon namentlich ist der Einstus Holbein's mit Sicherheit nachgewiesen, und reich erblüht hier und in Paris dies Kunstgebiet. Die Verleger überbieten sich in der Herausgabe illustrirter Werke; Figürliches wie Ornamentales vereint sich, um Käuser sür die kostbare Waare anzulocken. Die Werke des Simon Vötre, Geofroy Tory, Bernard (se petit), Jean Cousin, Tortorel, Périssen erhausen.

Wie aber jede Kunst mit tausend Fäden an die Zeit gebunden ist, in welcher ihre Schöpfungen an's Tageslicht treten, so ganz besonders die Illustration, da ihr die Literatur, welche sie begleitet, den Charakter der Zeit ausdrückt.

Vielleicht erkennt man dies nirgends deutlicher als bei Betrachtung der franzöfischen Illustratoren des vorigen Jahrhunderts, mit denen wir uns hier zu beschäftigen haben.

Bevor wir uns aber mit den Künftlern bekannt machen, die so geistreich und beredt von der Geschichte und den Sitten ihrer Zeit erzählen, dürste ein kurzer Ueberblick des Feldes voranzuschicken sein, auf welchem diese Kunstgattung ihre Wurzeln saste und oft sich wuchernd ausbreitete.

Daß in der Zeit des auf feine persönliche Macht so eisersuchtigen Ludwig XIV. die Werke, welche den Ruhm des Königs seierten, ihm die willkommensten, von ihm am bereitwilligsten unterstützten waren, liegt auf der Hand. So entstehen die zahlreichen Illustrationen von Hossest, Staatsactionen, Kriegen und Siegen, Belagerungen und Verwuftungen von Städten u. s. w. J. Callot, Seb. Leclere, Israel

Silvestre waren in diesem Sinne thätig. Daneben bluht die Darstellung der einzelnen Persönlichkeit: Philippe Champagne, Lebrun, Rigaud als Maler, Masson, Edelinck, Nanteuil, die Drevet als Stecher des Bildnisses eierten damals ihre Triumphe. In ihnen ersteigt die französische Kunst überhaupt ihre Höhe. Als Illustration dieser Zeit französischen Ruhmes müssen deshalb ganz besonders die mannigfachen Werke gelten, welche Porträts der Zeitgenossen mit entsprechendem Text zu ganzen Werken vereinen, so vor allem das Werk «Porträts des hommes illustres» von -Perrault. — Ein einziger Künstler macht eine Ausnahme von dem Zuge der Zeit und illustrirt in verschiedenen Folgen, nicht ohne Geist, das Familienleben, die Thätigkeit der arbeitenden Classen; se ist Abraham Bosse.

Mit dem Nachfolger Ludwig's ändert fich der Charakter des Hoflebens und fomit der ganzen Gesellschaft. Der Hauptaccent liegt jetzt nicht auf dem Glanz des Kriegs- und Staatsruhmes, fondern auf der Kunft, das Leben zu genießen. Und der Hof wie die ganze vornehme Gefellschaft hat diese zweiselhafte Kunftsertigkeit zur höchsten Vollendung gebracht. Dass man aber beim Vollgenuss des tollsten, raffinirtesten Freudentaumels zugleich zuweilen fromm nach dem Himmel schielte, wird Niemanden befremden, der die menschliche Natur kennt. Ist doch eine königliche Maitreffe - freilich erst im Alter - eine fromme Nonne geworden. Für folche heilige Anwandlungen von Seelen, die den Raufch bacchantischer Seligkeit in fliller Klaufe der Meditation ausschlafen wollten, lieserten gefällige Verleger und Künftler illustrirte Bibeln und andere fromme Werke, wie das Officium der Maria und die Bekenntnisse des heil. Augustin. Freilich verriethen diese religiösen Darstellungen nur zu oft deutlich, dass ihre Zeichner sich auf andren Gebieten mehr zu Haus fühlten. So lieferte Cochin einst Illustrationen für das Brevier von Chartres, welche die Kanoniker wegen der allzuweltlichen Compositionen nicht annehmen wollten.

Die vielen Hoffeste beschäftigen in zweierlei Richtung jetzt die Illustratoren noch mehr als unter der vorigen Regierung. Theils wurden ganze Werke mit Kunstbeilagen herausgegeben — so über die Festlichkeiten, welche die Stadt Paris bei der Vermählung der Prinzessin Louise Elisabeth 1739 und bei jener des Dauphin 1747 gab. Die Stiche sind vom Architekten J. F. Blondel. Oder einzelne Künstleiließen die Darstellungen größerer Feste und Feierlichkeiten als sliegende Blätter erscheinen. Derartiger durch den Stich veröffentlichten Reprasientationen, Festlichkeiten, Krönungen, Bälle und seierlichen Bestattungen surstlicher Persönlichkeiten giebt es eine reiche Anzahl. Sie leisteten den Dienst unserer heutigen illustrirten Zeitungen; für die Zeitgeschichte sind sie höchst interessant, aber natürlich heutzutage selten genug zu sinden So war Cochin eigens als Zeichner der königlichen Feste angestellt. Wie er die Verlobungen und Hochzeitsseste am Hose zeichnete und fach, so haben wir von ihm auch die Darstellung einer Illumination in Versailles, 1739, einer Audienz des türkischen Gesandten, 1740, einer Pompe suneber für die versorbene Königin von Sardinien, 1741, und anderes mehr.

Abgeschen von diesen Arbeiten aber erblüht nunmehr die eigentliche Buchillustration durch Stich und Radirung in bisher ungeahnter Weise. So wurden von alten Classikern Homer, Virgil, Vellejus Paterculus, Ovid, Lukrez, Martial, Properz, Theokrit und Anakreon vom Griffel der Zeichner verherrlicht. Die Idyllen des Theokrit und Virgil scheinen überhaupt die vornehme Gesellschaft wie die Künftler nachhaltend beeinflusst zu haben; vielleicht sand man in diesen alten Dichtern die erste Anregung zu den tändelnden Hirtensesten, die uns Watteau und Andere in Bildern und Zeichnungen verewigt haben. Unter dieser Maske harmloser Hirten und Hirtinnen wogte ein Meer stürmischer Leidenschaften, und die Welt war nicht besser als damals, wo Martial's Epigramme sie gesselten.

Auch was die nähere Vergangenheit in Frankreich und in der Fremde Gutes erzeugt, wurde von den Verlegern mit Illuftrationen auf den Markt gebracht, wenn es geeignet war, den franzöfichen Geift zu feffeln. So begegnen wir der Lufiade von Camoëns, dem Pastor fido von Guarini, dem Don Quixote von Cervantes, dem Verlorenen Paradies von Milton, den Werken des A. Pope, den Vier Jahreszeiten von Thomfon und felbit dem Shakefpeare. Freilich den größten Leferkreis haben Lafontaine's «Contes» gefunden, jene mit echt franzöfischem Geift in die Denk- und Gefühlsweife seiner Landsleute übertragene Bearbeitung des Decamerone, wie auch die Illustrationen der sogenannten «Édition des sermiers genéraux» dieses Werkes vielleicht die berühmtesten — und berüchtigsten aller derartigen Arbeiten des 18. Jahrhunderts sind.

Wir wollen nicht leugnen, daß die Verleger auch von ernsten Werken illustriete Ausgaben beforgten; sie grifsen aber dann größtentheils zu älteren Autoren. Neben den Satyrikern Boileau-Despréaux, Rabelais, Regnier und Scarron waren es in erster Reihe die Dramatiker, die in ein illustrirtes Prachtgewand gekleidet wurden: Corneille, Molière, Racine. Auch Lasontaine gehört mit seinen Erzählungen und Fabeln noch dem 17. Jahrhundert an, ist aber mit seinem Talent und Gesit ossenbar wenigstens sünszig Jahre zu früh auf die Welt gekommen.

Was nun die zeitgenöftische Literatur unserer Illustratoren anbelangt, so ist es nicht möglich, speciell auf dieselbe einzugehen. Viele neu erschienene Werke, denen auf Bestellung der Verleger die Zeichner ihren Griffel liehen, waren ephemere Erscheinungen, denen nur die Illustration ein kurzes Leben fristete. So ließ sich der eitle Dichter Dorat (1734—1780) angelegen sein, alle seine Schristen mit großer Pracht erscheinen zu lassen. Von ermsteren Schristfellern ist allensalls Chateaubriand (Atala), Bernardin de St. Pierre (Paul und Virginie), der witzige Graf Saint-Evremond, der Graf Tressan (bearbeitete alte Ritterromane, die er in der Vaticanischen Bibliothek gesunden haben wollte), die kindlich heiteren Idyllendichter Florian, Berquin und die Dramatiker Prosp. Crebillon der Aeltere, Lesage und Belloy zu nennen. Erwähnenswerth ist es überdies, dass auch Montesquieu, der Natursorscher Busson und der Mathematiker Lagrange ihre Illustratoren gesunden haben.

Da die Illustratoren für Werke arbeiteten, die im Druck erscheinen sollten, so musste sich zur Erreichung dieses Zweckes mit dem Zeichner noch ein zweiter Künfler, der Stecher, vereinen. Ost ist der Zeichner auch zugleich Stecher; in diesem Falle waren die Zeichnungen, die dem Stich zur Unterlage dienten, meist nur skizzenhaft hergestellt. Wo aber der Zeichner sür einen Stecher arbeitete, da war er gezwungen, den Gegenstand bis in's Kleinste durchzuarbeiten. Solche ausgesuhrte Blatter haben sich in großer Menge erhalten, da sie die Verleger gem einem Prachtexemplare des betressenden Werkes an Stelle der Stiche beigaben.



Il l'élogne, il revient, il part désépéré, ll part : movient et xx

Dohme, Kunst und Künstler, No. 99 u. 100.

Derartige Exemplare mit den Originalzeichnungen der Künftler erzielen heutzutage, wenn fie im Handel vorkommen, fabelhafte Preife.

Nach diesen Vorausschickungen wenden wir uns nunmehr den einzelnen Meistern zu.

Auf dem Scheidewege zwifchen dem 17. und 18. Jahrhundert, zwifchen der Kunft unter Ludwig XIV. und Ludwig XV., steht Claude Gillot (1673—1722), der Lehrer Watteau's. Er ist der geistreiche Vorläuser der Illustratoren der nächsten Zeit; mit seiner künstlerischen Aussassung gehört er eigentlich bereits dieser an. Die pompösen Repräsentations-Bilder, wie sie in seiner Jugend noch die Kunst beherrschten, liegen ihm zwar noch im Blute, aber der Witz, die Lebendigkeit, selbst die Ungebundenheit, womit er seine Bacchanalien und Satyrgruppen würzt und sie zu köstlichen theatralischen Tableaux vereint, beweist, dass er seiner Zeit voraneilt. Das Theater beeinslust ihn überhaupt sehr; er componirt komische Scenen des italienischen Theaters, illustrirt die Liebschaft des Harlekin und der Colombine und zeichnet Kostüme für das Ballet, die Oper und das Lustspiel.

Sein Zeitgenosse Jean Bapt. Oudry (1686—1755), Zeichner und Stecher, hat in seiner Ausdrucksweise noch etwas Schwerfälliges, was ihn von den leichten, beweglichen und immer eleganten Formen der späteren Illustratoren nicht zu seinem Vortheile unterscheidet. Zu seinen besseren Werken gehören die Bilder zum «Komischen Roman» von Scarron, die er selbst radirte. Er war eigentlich Thiermaler, und dies besähigte ihn vorzugsweise, die Fabeln Lasontaine's zum Gegenstande seines Griffels zu wählen; 276 Zeichnungen sührte er zu diesem beliebten elassischen Werke aus, wobei er sleisig die einzelnen Thiere nach der Natur studirte. Das Werk selbst gab Montenault in vier Bänden 1755—59 heraus. Für die Originalzeichnungen wurden in neuerer Zeit 30,000 Franken bezahlt!

Nicolas Lancret (1690-1743) dagegen steht schon ganz in der neuen Zeit. Dieser Liebling der Kunstsreunde muss auf die Künstler seiner Epoche einen großen Einfluß ausgeübt haben. Er hat zwar kein eigentliches Buch illustrirt, denn seine Compositionen erschienen als Einzelblätter, wenn sie auch alle auf ein Werk, auf Lafontaine's Erzählungen, bafirt find. Er hatte das Glück, einen unternehmenden Kupferstecher zu finden, den Larmessin, der seine, für eine Illustration freilich etwas umfangreichen Compositionen im Stich herausgab. Bekanntlich hatte G. F. Schmidt, der bei Larmessin arbeitete, die schönsten dieser Blätter gestochen, durste aber nur bei wenigen Exemplaren seinen Namen dazusetzen, so dass Larmessin den Nutzen und den Ruf behielt. Vergleicht man Lancret's Compositionen zu Lasontaine mit jenen anderer Künstler, die sich mit demfelben Schriftsteller beschäftigten, so muss sogleich die vornehme Eleganz auffallen, mit welcher er felbst heikle Situationen mit größter Decenz zu geben versteht. Auch im Rahmen von gewöhnlichen und ziemlich verbrauchten Folgen, wie der Elemente, der vier Lebensalter, der vier Tageszeiten im Sommer und Winter weiß er seine Zeit so poetisch und graziös einzusühren, daß man sehr wohl den Enthusiasmus begreift, mit dem seine Publicationen begrüfst wurden. Nehmen wir z. B. die vier Tageszeiten im Sommer. Am Morgen unterhält fich eine reizende junge Frau im Negligé mit dem unvermeidlichen Abbé, dem ersten

Gutenmorgen-Gratulanten, beim Kaffee; zur Mittagszeit plaudert fie mit ihrer Freundin im Schatten des Parks bei einer Kuhlung spendenden Fontaine, nach Tisch wird ein Spielchen Triktrak im Garten gemacht und Abends, im Mond-schein, kühlen sich einige junge Frauen, wohl ein Besuch unserer Dame, im Bade ab. Irgend eine galante Pointe zur Darstellung giebt jedesmal im unteren Rande des Stiches die Strophe, welche Larmessin durch seinen sur solche Zwecke bestallten Hospoeten Roy dichten lies.

Neben Lancret steht Jean B. Pater (1695—1736), sein Zeitgenosse und gleichfalls Watteau's Schuler. Pater trat ganz in Lancret's Fusstapsen, und bei gleichem Können werden seine Compositionen wahre Gegenstücke zu denen Lancret's. Wie Oudry hat er gleichfalls Scarron's «Komischen Roman» illustrirt, der mit sechszehn Bildern seiner Hand 1727—33 bei Surugue erschienen ist. Die Original-Gemälde besinden sich seit den Tagen Friedrich's des Großen im Neuen Palais bei Potsdam. Da seine Zeichnungen von dem Herausgeber und anderen Künstlern gestochen wurden, so hat dabei der Geist der Originale Einbusse gelitten. Glücklicher war der Kunstler bei seinen Illustrationen, sür die er, dem Lancret nacheisernd, in Lasontaine's Erzählungen den Stoff gewählt hatte. Er componirte acht Scenen aus denselben, die ebensalls Larmessin (durch Filloeul) stechen ließ und so die Werke Pater's und Lancret's zu einem Ganzen vereinte. Seine Figuren sind gut ersunden; in ihren reizenden Kostümen besitzen sie viel Anmuthiges und sind köstliche Interpreten der Lasontaine'schen Muse.

Zu den Illustratoren des 18. Jahrhunderts, die sich durch eine reiche Thätigkeit wie durch künftlerische Ersolge besonders ausgezeichnet haben, ist Hubert Fr. Gravelot (1609-1773) zu rechnen. Er hiefs eigentlich Bourguignon, nahm aber feinen Künstlernamen von feinem Pathen an. Erst nach einer vielbewegten Jugend fand er das Feld, auf dem feine Kunst Triumphe seiern sollte. Er ging nach St. Domingo, von welcher Insel er eine Karte aufzunchmen hatte, verlor im Schiffbruch sein väterliches Vermögen und kam lebenssatt und krank nach Paris zurück. Mit dreißig Jahren lernt er bei Restout und dann bei Boucher zeichnen und arbeitet als Illustrator für Kinderbücher, unter anderen auch für Lasontaine's Fabeln. 1732 kam er nach London, wo er sich fünfzehn Jahre aufhielt und vieles für englische Werke zeichnete. Doch diese Thätigkeit erhebt ihn nicht über das Mass des Gewöhnlichen. Erst nach seiner Rückkehr nach Paris leuchtet ihm ein freundlicher Stern. Die Verleger nehmen ihn jetzt fehr in Anspruch; kaum kann er allen Austrägen genügen, da er es gewissenhast mit der Kunst nimmt und ost eine Composition drei- bis viermal wiederholt, bis er zufrieden ist. Oft zeichnet er alle Figuren seiner Entwürse zuerst nackt, um sie dann zu bekleiden.

Von feinen Werken find in erster Linie die Illustrationen zu Boccaccio anzuführen (1757), wobei neben den Textbildern auch viele reizende Vignetten mit
Kindergruppen von seiner Hand sind. Das Buch hatte einen durchschlagenden
Ersolg. Nicht allein Frankreich, auch Italien und England verlangte die Ausgabe,
und Gravelot war ein gemachter Mann. Es solgten sodann die Illustrationen zu
Rousseas Neuer Heloise, die mehr zur Zustriedenheit des Lezteren als der des
Künstlers aussielen, da Gravelot sich vom Versasser allerlei lässige Vorschriften

Wir können hier einen Mann nicht mit Stillschweigen übergehen, der, obgleich der Illustration selbst ferner stehend, doch auf ihre künstlerische Entwicklung einen großen Einfluss dadurch auszuüben berusen war, dass unter seiner Leitung sich gerade die berühmtesten Illustratoren des Jahrhunderts, ein Eisen, Cochin, Moreau und die besten Stecher der von diesen erfundenen Zeichnungen ausgebildet haben. Es ist Jacob Ph. Lebas (1707-1783). Eigentlich ist er als Stecher bekannt; als folcher hat er eine große Anzahl Stiche, insbefondere nach Chardin, Lancret, Rubens, Watteau und Teniers geliefert. Vom leztgenannten Künftler hat er jedes Bild, das ihm zugänglich war, durch den Stich reproducirt; dann gab er auch mit feinem unermüdlichen Grabstichel ganze Galerien heraus. Freilich darf man an feine derartigen Sammelwerke keinen strengen Massstab anlegen, doch wusste er auch Gediegenes zu schaffen. Uebrigens hat er auch für einzelne Werke, wie für Rollin's alte Geschichte und andere wissenschaftliche Publicationen Vignetten und Tafeln gezeichnet und gestochen. Sein Bestes aber leistete er als Lehrer; so erklärt sich zum Theil die Berühmtheit, die seine Schüler in der Folge als Zeichner sich erkämpft haben.

Unter ihnen ist zuerst Charles Nic. Cochin (1715—1790) zu nennen. Er war ein frühreises Talent, zeichnete und stach mit zwölf Jahren. Später bildete er sich unter Lebas weiter. Mit sünfzehn Jahren sing er an, gleichsam zum Vergnügen, ganze Compositions-Folgen zu zeichnen, so z. B. die Straßentrachten von Paris und kam damit spielend aus dem Gebiete an, welches seiner Individualität ganz entsprach und auf dem er eine reiche Thätigkeit entwickeln sollte. Seine Zeichnungen zum «Lutrin» (1740), einige Vignetten zu Lasontaine's Erzählungen, die er selbst auch in sehr zarter Aussührung stach, zeigen ihn bereits als vollendeten Künstler. Vom König zum Zeichner der «menus pläsisrs» ernannt, sand er ein weiteres Feld der Wirksamkeit; doch hinderte ihn dies nicht, auch sur Verleger thätig zu sein, wie seine Illustrationen zu Molière's Lustspielen und anderen Werken beweisen. Er verstand es, in einigen Stunden Zeichnung und Stich sur irgend eine Vignette, ein Titelblatt zu einem Almanach, für eine Einlasskarte



Aus Hénault's Geschichte Frankreichs, Gez, von C. N. Cochin.

zum Ball oder die Eigenthumskarte eines Bücherfammlers («Ex libris») zu liefern. Wenn das Tagewerk beendet war, entwarf er des Abends flüchtig, wie zur Erholung, die reizendsten Zeichnungen, welche er bereitwillig verschenkte. Vom königlichen Hofe beschäftigt, fand er Gelegenheit, mit der Marquise von Pompadour in nähere künstlerische Verbindung zu treten. Ihr Name darf nicht übergangen werden, wenn von der franzöfischen Illustration des 18. Jahrhunderts geredet wird. Sie hatte für die Kunst ausgesprochenes Talent und Gesühl; ebenso vorzüglich verstand sie es, cin Talent zu entdecken und zu fördern. Auch zeichnete sie und radirte selbst; Boucher war ihr Lehrer in der Kunft, ebenfo aber auch Cochin, Coypel, Lépicié ihre ständigen Rathgeber. Sie dagegen beeinflusst wieder mit ihrem feinen Geschmack die Künstler, und Boucher wie Bouchardon, Cochin wie Eisen, Coustou wie Pigalle haben ihr manchen Wink zu danken. Dass sie den König bestimmt hatte, die Porzellanfabrik in Sèvres zu gründen, ist bekannt. Gerne zeichnete sie fich felbst im Spiegel ab - sie hätte kein schönes Weib sein müssen. Die ganze Welt fagte von ihr daffelbe, was ihr der Spiegel erzählte; felbst Voltaire, als er sie einmal bei solcher Arbeit überrascht, improvisirt ein artiges Compliment:

> Pompadour, ton crayon divin Devait dessiner ton visage; Jamais une plus belle main N'aura fait un plus bel ouvrage.

Der Protection dieser so viel vermögenden Dame hatte Cochin es zu danken, dass er als Begleiter ihres jüngeren Bruders, den er im Zeichnen unterrichtete, Italien bereifen (1749-51) und feinen künstlerischen Blick schärfen konnte. Mit reich gefüllter Mappe kehrt er heim und wird gleich nach seiner Ankunst in Paris in die Akademie aufgenommen, 1754 aber zum Secretär derfelben ernannt, In diese Zeit fällt die große Folge von Bildnissen seiner Collegen und Freunde, die als Werk von verschiedenen Stechern herausgegeben wurden. Er hat mit diesen vortrefflichen Medaillonbüsten der Kunst wie der Freundschaft ein seiner und der Dargestellten würdiges Monument gesetzt. Von seinen weiteren illustratorischen Arbeiten können wir nur ganz kurz einige ansühren, da seine Thätigkeit auf diesem Gebiet eine außerordentlich ausgedehnte ist. Erwähnt seien diejenigen zur Geschichte Frankreichs von Hénault (1768), die mit reichen Ornamenteinfaffungen verfehen find; wir geben daraus eine Probe, die Apotheofe des Königs Ludwig XIV .(f. Abbildung). Didérot lobt ihre Zeichnung und Gruppirung, spricht ihnen aber die künstlerische Abrundung ab und vergleicht sie der Pslanze, die ein Botaniker zum Trocknen in ein Buch einschliefst. Die Illustrationen sind allegorifcher Natur, Didérot aber ein Feind aller Allegorie; fo erklärt fich fein herbes Urtheil. Cochin fetzte ferner die von Oudry unvollendet gebliebenen Illustrationen zu den Fabeln Lasontaine's fort, lieserte einzelne Zeichnungen sur den Decameron, für den «Almanach iconologique», als Mitarbeiter des Gravelot, für die Comödien des Terenz, den «rasenden Roland» Ariosto's, für das «besreite Jerusalem» von T. Taffo und viele Andere. Sein Fleiß, seine unerschöpfliche Phantasie, die auf die kunflübende Mitwelt den höchsten befruchtenden Einflus übte, waren eben erstaunlich. Seine Einzelblätter, welche Hoffestlichkeiten darstellen, werden immer für den Culturhiftoriker ihre hohe Bedeutung haben.

Während er bei Lebas als Schüler weilte, waren dafelbst Eisen und Ficquet seine Genossen. Die drei Künstler bildeten ein überaus lustliges Kleeblatt, und der Lehrer nahm gern an ihrer ausgelassenen Fröhlichkeit Theil. Charles Eisen (1720 bis 1778) hat dasselbe Gebiet wie Cochin, die Illustration, sür seine Thätigkeit gewählt und er ist noch fruchtbarer, reizender, pikanter als sein College. Sein Vater, ein Maler aus Briissel, der in Valenciennes lebte, gab dem talentvollen Sohne den ersten Unterricht. Als dieser die Ansangsgründe des Zeichnens hinter sich hatte, liess ihn der Vater häusig zu Hause Bilder aus dem Gedachtniss nachzeichnen, die er sich vorher in den Galerien zu diesem Zwecke genau hatte ansehen müssen. Wo ihn das Gedachtniss verließ, muste die Phantasse aushelsen; so wurde er zum Componiren angeleitet. Von dem Augenblick an, wo er sur Verleger zu arbeiten beginnt, wird er der Liebling des Publikums. Er versteht es, in die kleinste



Vignette fo viel Geist und Grazie zu bannen, daß ost ein Werk, das mit einer folchen von seiner Hand geziert war, ohne Rückssicht auf den Text, seine Abnehmer fand. Nachdem er auf diese Art verschiedene Bücher verziert, vielleicht auch der Vergessenheit entzogen hatte, auch für die Pompadour Zeichnungen geliesert hatte, wurde er beauftragt, für Descamp's Werk «la Vie des Peintres flamands» (1753) die Bildnisse der Künstler zu zeichnen. Einige derselben sind meisterhaft von Fiequet gestochen. So sehr der Künstler mit diesem Werke seine Austraggeber befriedigte, seinem Charakter entsprach die Arbeit keineswegs. Er sing darum an, Zeichnungen zu Lasontaine's Erzählungen zu entwersen. Nebenbei entstanden Vignetten sur Thomson's Jahreszeiten (1759), Grécourt's Gedichte (1761) und Rousseau's Finile (1762). Die Menge von Vignetten, meist mit Amoretten belebt, die ausserdem in dieser Zeit entstanden, ist nicht zu zählen. Wir geben zwei derselben, die für das Gedicht: Die Sinne von Du Rosoy Verwendung fanden (1766), in Abbildung (Seite 20 u. 31). Eines seiner Hauptwerke sind die Illustrationen zu Lasontaine's Erzählungen. Wie er aus ihnen

jedesmal den günftigsten Moment für die Darstellung wählt, so weiß er denselben auch mit dem ganzen Zauber franzöfischer Galanterie der Zeit Ludwig's XV zu umgeben. Longeuil wufste die Zeichnungen mit dem brillantesten Grabstichel wiederzugeben, wie Choffard die Vignetten ganz im eleganten Geiste des Originals mit der Radirnadel copirte.

Leider führte der Künftler ein äußerft ungebundenes Leben und kam deshalb nie aus den Schulden heraus, fo viel er bei feinem Fleifs auch verdienen mochte. Die Pompadour fuchte ihn in ihrer Nähe zu beschäftigen, aber Eisen's Betragen vereitelte ihre guten Absichten. Zu seinen besseren Werken - im ernsteren Stile - gehören die Illustrationen zu Ovid's Verwandlungen (1766-69). Eifen war auch längere Zeit für Dorat thätig gewesen, der es liebte, seine Werke glänzend ausgestattet erscheinen zu lassen. Diese künstlerische Ausstattung - die Zeichnungen von Eifen wurden fehr glücklich von Longeuil im Stich wiedergegeben - hat denn auch Dorat's Werken die Unsterblichkeit gesichert; fonst wären fie längft vergeffen. Das Hauptwerk, welches Eifen für Dorat illuftrirte und in welchem er in feinem wahren Element war, find «die Küffe». Es ist das galanteste Werk der Epoche Ludwig's XV, und das will viel fagen. Schon die Zeitgenoffen fielen mit wahrem Heifshunger darüber her und statteten es in kostbaren Einbänden aus. Heutzutage können es nur reiche Liebhaber erwerben - wenn es überhaupt einmal auf dem Kunstmarkt erscheint. Jeder «baiser» - es sind ihrer zwanzig verschiedener Sorte - ist durch zwei Zeichnungen illustrirt. Das Werk war schon beim Erscheinen äußerst kostspielig, so dass Grimm die scherzhaste Bemerkung machen konnte: Kein Fräulein der Oper verkaufe ihre Küffe fo theuer, wie Dorat die seinen. Und doch waren sie nicht einmal Original, fondern dem Johannes Secundus, einem lateinischen Dichter des 16. Jahrhunderts nachgebildet. - Achnlicher Art find Eifen's Illustrationen zu Montesquieu's Temple de Cnide (1772) und andere mehr. In feinen lezten Arbeiten läßt das Feuer nach. Oder raubten ihm Gläubiger die Elasticität des Schaffens? Er verließ 1777 Paris und rettete fich vor diefen nach Brüffel, wo er am 4. Januar des nächsten Jahres starb, nachdem er fromm gebeichtet hatte. - So sehr ihn Boucher beeinflusst hatte, er bleibt doch stets originell; er bleibt Eisen, der frivole aber geistreiche Interpret einer frivolen Zeit.

Wenn man die Productivität Eisen's betrachtet und die große Anzahl der. von feiner Hand illustrirten Werke, die eine vollständige Bibliothek bilden, durchfieht, so wird man kaum glauben, dass es einen Künstler geben könne, der ihm nicht nur gleichkommt, fondern ihn gar übertrifft. Und doch weiß die Geschichte der französischen Illustration des vergangenen Jahrhunderts einen solchen zu nennen. Es ist Jean Michel Moreau (1741-1814). Als Maler, Zeichner und Kupferstecher war Moreau gleich thätig; das Zeichnen übte er seit seiner früheften Jugend. Mit fiebzehn Jahren wurde er als Professor an die Petersburger Akademie berufen, blieb aber nur zwei Jahre dafelbst. Was wäre auch fern von Paris aus ihm geworden? Nach seiner Rückkehr lernte er bei Lebas stechen und machte besonders im Aetzen schnelle Fortschritte. Auch hat er nach Zeichnungen anderer Künftler manches gestochen, so nach Greuze, Boucher, Vernet, Teniers, Rembrandt; ferner radirte er mehrere Portraits nach

Bourdon, Vanloo, Denon u. A. Aber diese Einzelblätter liegen ausserhalb des Rahmens unserer Ausgabe, die uns nur auf sein illustratorisches Schaffen beschränkt. Ebenso wenig können wir deshalb die Einzeldarstellungen in Betracht ziehen, welche andere Stecher nach seinen Zeichnungen oder Gemälden ausgesührt.



Aus dem Molière von Moreau.

haben. An dreitaufend Blätter giebt es, die von oder nach ihm geftochen wurden; der größte Theil gehört der Illuftration an. Mahérault hat fein ganzes Werk eingehend befchrieben. Zu feinen erften Zeichnungen für Bücher gehören die für Ovid's Metamorphofen (1767—71); feine Mitarbeiter für diefes Werk waren Boucher, Eifen, Gravelot. Die weiblichen Körper find von ihm fehr graziös aufgefaßt. Seit 1770 wurde er vom königlichen Hofe an Stelle des Cochin zum Zeichner Dehme, Kunzt und Küngler, No. 99 n. 190.

der Hoffestlichkeiten ernannt. Seine Arbeiten dieser Art unterscheiden sich wesentlich von denen feines Vorgängers, fie find leichter, beweglicher, moderner und darum getreuer. Sein Maskenball oder die Eidesleiftung Ludwig's XVI. bei feiner Krönung, die er auch felbst radirte, werden immer geschätzte Arbeiten bleiben; find fie doch fehon als culturgeschichtliche Dokumente höchst interessant. In derfelben Zeit lieferte er auch Zeichnungen für Ariofto's Rafenden Roland und begann die interessante Folge von Zeichnungen für die Lustspiele Molière's, lede dieser kleinen Zeichnungen ist eine künstlerisch vollendete Composition. Es ist staunenswerth, wie er die Gedanken des Dichters auf einem so bescheidenen Raume zur vollen Geltung bringen konnte. Man könnte fie ein Lehrbuch der Mimik für angehende Schaufpieler nennen. Moreau befuchte gern und oft das Theater; er wählt darum auch fur feine Figuren das Koftum, wie es auf der Bühne erschien, ja er bringt sogar in seinen Darstellungen die gelungenen Portraits der Schaufpieler, welche gerade zu feiner Zeit die betreffenden Rollen gaben. Leider hat er nur ein Bild und fechs Fleurons felbst radirt, die anderen 39 sind von verschiedenen Stechern ausgeführt. Das von ihm radirte geben wir in Abbildung; es ist die Scene aus: Le Sicilien, ou l'Amour peintre, wo Adrastes die Sklavin Isidora portraitirt. Im Maler hat Moreau sein eigenes Portrait gegeben, das cinzige, welches von ihm exiftirt,

Classische Werke zu illustriren mag wohl für den echten Künstler einen befonderen Reiz haben; leider ist er aber auch oft durch Umstände gezwungen, den Arbeiten von Mittelmäffigkeiten nahe zu treten. So hat denn auch Moreau die Chanfons von Delaborde (1773), einem früheren ersten Kammerdiener des Königs Ludwig XV. illustrirt und zwar für dies Werk fowohl die Zeichnungen wie die Stiche geliefert. Jedenfalls hat er die unbedeutende Leiftung damit unsterblich gemacht; Sammler suchen ungeduldig nach dem Buche und zahlen hohe Preife dafür, d. h. für die Illustrationen; der Text wäre werthlos. - Moreau liebte Rouffeau, den Mann wie den Schriftsteller. Er zeichnete ihn in seinen lezten Augenblicken (gest. von Guttenberg) und bei dessen Ankunst im Elysium, wo Diogenes, als er den Ankömmling erblickt, feine Laterne auslöfcht (geft. von Macret). Es wird uns also nicht wundern, wenn der Künstler auch Rousseau's Werke, die zu feiner Lieblingslectüre gehörten, illustrirte. Unter feiner kunstgeübten Hand werden die Gestalten erst recht lebendig, und wenn man Zeichnung und Text nebeneinander stellt, glaubt man, die Illustration hätte nicht anders gegeben werden können, so selbstverständlich erscheint alles. Die Zeichnungen wurden von verschiedenen Stechern ausgeführt.

Alles aber übertrifft an Bedeutung ein Werk des Künstlers, das originell in der Erfindung und Anordnung und von höchstem Interesse ist. Wenn wir nur dieses eine Werk besäßen, wir könnten daraus eine vollständige französische Culturgeschichte des 18. Jahrhunderts construiren. Es führt den Titel «Monument du costume» und umfafst drei Hefte. Der zweite und dritte Theil ist von Moreau, der erste von Freudeberg. Der Verleger Prault giebt in der Vorrede des zweiten Theiles den Zweck des Ganzen: In einer Folge von Darstellungen soll das Privatleben in den vornehmen Kreifen geschildert werden. Kostüm, Zimmereinrichtung, Gebräuche werden getreu nach dem Leben gegeben. Der Text besteht nur aus

einigen Notizen, die der Darstellung angepasst sind; die Illustration ist demnach hier die Hauptsache. Sigismund Freudeberg (auch Freudenberger genannt, 1745-1801), ein geborner Berner, war eigentlich von Prault berufen gewefen, das ganze Werk zu zeichnen. Er lebte feit feinem zwanzigsten Lebensjahre in Paris, wo er ein Schüler Wille's war. Und hier wurde er fo fehr in den franzöfischen Geist eingeführt, dass er in seinen Compositionen in der That ganz Franzose ist. Als er den ersten Theil zu dem «Monument» geliefert hatte, kehrte er in seine Vaterstadt zurück, und der Verleger war froh, in Moreau den geistreichen Fortfetzer zu finden. Wir müffen es uns leider verfagen, eingehend den intereffanten Inhalt aller drei Theile zu besprechen, die vor uns aufgeschlagen liegen. Einzelne kurze Bemerkungen aber feien wenigstens gestattet. Der erste, von Freudeberg illustrirte Theil zeigt uns das Leben, die Beschäftigungen einer vornehmen Dame. Wir lernen fie am Morgen im Augenblick des Erwachens kennen; zwei Zofen bedienen fie. Es folgt das Bad, die Toilette, bei der der unvermeidliche Abbé mit feinen Neuigkeiten des Stadtklatsches natürlich nicht fehlt. Eine Freundin kommt zum Befuch, gemeinfam wird ein Spaziergang unternommen, einmal des Morgens, dann auch des Abends. Weitere Bilder zeigen uns die Dame bei häuslicher Beschäftigung, d. h. beim Stickrahmen, dann auf dem Sopha während der Romanlectüre eingeschlafen, bei der Soirée, auf dem Ball und endlich beim Entkleiden, um zur Ruhe zu gehen

Der zweite Theil von Moreau fetzt die Schilderung der Lebensweife derfelben Dame vom Augenblick ihrer Verheirathung an fort. Die erste Scene führt uns in den Familienkreis ein, in dem ein Doctor die Migräne der jungen Frau für ein ficheres Anzeichen hoffnungsreicher Zukunft erklärt. Es ist erstaunlich, mit welcher zarten Vorsicht der Gatte seine junge Frau die Treppe zum Wagen begleitet. Es folgt die Freude desselben beim Anblick der verschiedenen Häubchen und niedlichen Kindertoiletten für den künftigen Weltbürger, welche die Frau auswählt. Dann das zutrauliche Muthzusprechen: «Haben Sie keine Furcht, liebe Freundin», fagt die Unterschrift in seinem Namen, und der Abbé weiss auch ein Wort des Troftes aus dem Evangelium einzumischen. - «Herr! ein Junge ist's !» ruft das Kammermädchen und bringt dem Vater sein Kind. Es solgen dann «die kleinen Pathen», die «Mutterfreuden» (eine köftliche Composition) und weiter Scenen, wie sie im Leben einer vornehmen Dame gewöhnlich vorkommen, die sich in den höchsten Gesellschaftskreisen bewegt. Der dritte Theil beschäftigt fich in gleicher Weise mit dem Leben eines jungen Modeherrn. Wir sehen ihn beim Lever, bei der kleinen und großen Toilette, mit Pferden, mit der Jagd, mit dem Pächter seiner Guter und dem Whistspiel beschäftigt, als glücklichen Verliebten neben der Erwählten im Park fitzend, die ihn mit dem glückverheifsenden: «Sprechen Sie mit meiner Mutter!» mehr ermuthigt als zurückweißt. Auch die Oper und ein Souper fehlen nicht in der Folge. Das Schlusblatt mit der Unterschrift «Le vrai bonheur» enthält gleichsam die Moral des ganzen Werkes. Der Künftler hat das Freudenleben der fogenannten glücklichen Reichen mit allen Farben der Eleganz, des Geschmacks, der Vornehmheit geschildert; aber das echte Glück hat er in diesen Kreisen nicht gesunden, und um dieses darzustellen ist er gezwungen, anderswo einzukehren: Ein Pächter, von der Feldarbeit müde, ist zu seiner Hutte zurückgekehrt und ruht aus; sein Weib bringt die Suppe, er aber greist noch nicht zu, erst muss er sein kleinstes Kind auf den Knieen schaukeln, von einem zweiten sich umarmen lassen, während ein Junge den Hund zuruckhält, dass er dem Vater mit seiner Begrüßsung nicht lästig falle. Auch die glückliche Großmutter sehlt nicht. — Es ist die etwas hausbackene, einseitige und zugleich sentimentale Moral der Zopfzeit, die aus dieser Darstellung zu uns spricht.

Von weiteren Arbeiten unseres Künstlers nennen wir noch die Illustrationen zu Voltaire's Werken (1784-85) und zur «Histoire de France». Die Revolution



Aus Lafontaine's Erzählungen, Rad, von Choffard nach Eifen.

anderte gänzlich seinen Kunstgeschmack; wie er selbst dieselbe freudig begrußte, radikale Reden hielt, und seine Kunst ihrem Dienste weihte (es entstanden als Gegenfatz zu den Hossetlichkeiten der Könige die Feste und Versammlungen der Revolutionsmänner), so entging ihm im Taumel des politischen Treibens die Wahrnehmung, dass er allmälig seine kunstlerische Eigenart verliert und die Menge derer vermehrt, die den Triumphkarren David's vorwärtsschieben. Die Werke Morcau's aus dieser Zeit interessiren uns hier nicht mehr.

An Eisen und Moreau reiht sich P. Ph. Choffard (1730-1809) als dritter an, da er mit an der Illustrirung derselben Werke arbeitete, die jenen beiden



El de Sa Mailresse a l'instant, Il basse la main tendroment.

Aus dem Decameron, Von Queverdo,

ihren Hauptruhm verschafft haben. Choffard war es nämlich, der die Zeichnungen jener Kunstler in ungemein Teinen Stichen aussuhrte und nebenbei Titelblätter und niedliche Vignetten nach eigener Zeichnung flach. Es ist staunenswerth, wie erfindersich er in diesem Genre war und wie vortrefflich er in demselben Anspielungen auf den Text anzubringen verstand. Vor allen bewundert werden die Vignetten für Lasontaine's Erzählungen (1795), welche Eisen gezeichnet hatte; mehrere von den Illustrationen dieses Lezteren sind von ihm gestochen. Wir geben eine Reproduction zu der Erzählung «la Gageure des trois Commères» (f. die Abbild. S. 36). In der Schlussvignette zu Ovid's Metamorphosen hat Choffard der Gesammtillustration des 18. Jahrhundert eine Apotheose geweiht: Amor über einer Wolke schwebend, slicht Blumengewinde zu Kronen; aus der Wolke fällt zwischen Lorbeerbattern ein Regen von Medaillen, deren jede den Nanen eines berühmten Illustrators trägt: Eisen, Cochin, Gravelot, Moreau, Boucher etc.

Auch Augustin de Saint-Aubin (1736—1807) ist als Stecher hier anzusühren. Neben mehreren größeren Stichen nach Boucher, Tizian, Veronese, die ihn als einen der besten Künstler seiner Zeit erscheinen lassen, kat er eine große Anzahl tresslicher Porträts nach eigener und sremder Zeichnung herausgegeben. Mehrere davon wurden illustrirten Werken beigefügt. Seine Einzeldarstellungen aus dem Alltagsleben sind eine tressende Illustration desselben und geben ein treues Bild besonders der vergnügungslussigen höheren Kreise. Wir nennen die beiden Pendants «le Bal paré» und «le Concert», von Duelos nach seiner Zeichnung gestochen. Letzteres ist sieher unmittelbar nach der Wirklichkeit ausgenommen. Außerdem hat er auch sur die Illustration von Büchern gearbeitet, meist Titelblätter und Vignetten. Sein Werk ist sehr reich; Bocher suhrt in seinem Katalog 1330 Blätter von und nach ihm an, wobei freilich die Abbildungen von geschnittenen Steinen, Medaillen, Cameen etc. die größere Hälste bilden.

Auch fein alterer Bruder Gabriel de Saint-Aubin (1724—1783) war, nachdem er in feiner Jugend den ersten Preis sür Malerei zur Reise nach Rom vergeblich erstrebt hatte, Illustrator geworden und hat Zeichnungen sur verschiedene Werke geliesert.

Nicht minder fruchtbar ist Charles Monnet (1732—1816). Er war es gewesen, der Gabriel de Saint-Aubin den ersten Preis mit Gluck streitig gemacht und in Folge dessen Ezeit lang in Rom als Stipendiat der sranzössischen Regierung gelebt hatte. Der Einsluss der italienischen Classisker aber war auf ihn kein größerer als auf so viele seiner Zeitgenossen; er blieb stets Franzose und Kind des 18. Jahrhunderts, wie die Einzelcompositionen zeigen, die Vidal und Lemire nach ihm gestochen haben. Die religiösen Bilder, die er zu malen den Austrag erhielt, contrastiren darum sehr schamen sonst ausgesprochenen Charakter. In der Illustration ist er in seinem wahren Element, wie die Metamotphosen Ovid's (1765), die Fabeln des Lasontaine (1765) und insbesondere der Telemach (1771) beweisen. Zwei und siebenzig Zeichnungen zu letzterem Werke hat Tilliard nach ihm gestochen. Jede Darstellung, wie auch der Text, sind mit einer Bordure umrahmt, die wir auf Seite 21 reproduciren; unter dem Text sind dann noch köstliche Vignetten angebracht, deren eine dieses Kapitel in

Nachbildung beschließt. Da das Format des Werkes in Quart ift, so konnten die Darstellungen sich freier ausbreiten, und in der That ist jedes Blatt wie ein für sich bestehendes Ganzes. Auch für Voltaire's, Ariost's und anderer Autoren Werke war der Kunstler beschäftigt. Zur Zeit der Revolution entnahm er dieser, seine Stosse und es entstand neben einzelnen Darstellungen, wie Einnahme der Bastille, Hinrichtung Ludwig's XVI. etc. auch die Folge «Journées de la Révolution» in sunfzehn Blättern.

An der Illuftration für Voltaire's Werke fand er einen Mitarbeiter an P. Cl. Marillier (1740–1808), einen ebenso seinen wie fruchtbaren Zeichner, der auch mit diesem für verschiedene Werke beschäftigt war. Marillier war reich und betrieb die Kunst als Liebhaberei; seine Bildung erleichterte ihm das Eindringen in den Geist der Arbeiten, den er im Bilde zu interpretiren hatte. Zu seinem Hauptwerke gehören Dorat's Fabeln und der Versasser lobt seinen Illustrator in einem besonderen Gedichte: «Meine Thiere sind summ. Dein Zeichenstist macht sie redend.» Die Illustration von Werken wie Voltaire's Pucelle oder der Faublas scheint ihm besonders sympathisch gewesen zu sein. Doch hinderte ihn dies nicht, nebenbei auch an einer illustriten Bibel zu arbeiten. Dass die Darstellungen für diese ohne Gesuhl sind, wird man leicht einsehen.

Fr. M. Queverdo (1740–1797), von dem wir eine Illustration zum Decameron geben, und A. Borel, geb. 1743, seien nur kurz genannt. Sie waren es hauptsächlich, deren Darstellungen die französische Illustration vom Ende des Jahrhunderts nicht ohne Grund in den Rus der Sittenlosskeit brachten, während J. J. Lebarbier (1738–1826) zu diesen Genossen eine rühmlichen Gegensatz bildet. Stark beeinslust von der David'schen Periode, ist er darum auch bei aller Correctheit der Zeichnung kalt. Der Illustration hat er sich erst in späterer Zeit zugewendet — als diese bereits in ihrem Niedergange war. Er setzte die Chansons des Delaborde, die Moreau unvollendet gelassen hatte, sort; eine gesährliche Nachbarschaft! Auch zu Rousseaus Werken, zum Telemach, zu Scarron's Roman comique, Thomson's Jahreszeiten, Racine's Dramen, Tasso's befreitem Jerusalem, Gessner's Idyllen und vielen anderen Buchern lieserte er Zeichnungen. Ihr Charakter ist durch Correctheit und Adel der Form und durch Harmonie ausgezeichnet; aber der priekelnde Witz sehlt.

Es wären noch andere Künftler hier zu nennen, die theilweise berühmte Namen tragen. Da sie aber nur wenig oder zusällig sir die Illustration thätig waren, so dürste es genügen, auf sie einsach hinzuweisen. Dahin gehören J. H. Fragonard (1732—1806), der Lasontaine's Erzählungen in sreier Weise illustrirte, N. A. Monsiau (1754—1837. Pucelle, Faublas, Milton), A. D. Chaudet (1763—1810. Montesquieu, Thomson), Gaucher, der mit dem zartesten Grabstichel Bildnisse und sittenbildliche Seenen stach, P. L. Debucourt (1755—1832), der seinen Festen und Liebesssenen durch den Farbendruck einen besonderen Reiz verlich. Mehr oder weniger lehnen sich diese Männer alle an die großen Repräsentanten der Illustration an.

Die Reihe der Illustratoren des 18. Jahrhunderts schliefst P. P. Proudhon (1758—1823), der zu der Didot'schen Ausgabe des altgriechischen Romanes

"Daphnis und Chloë", fo wie zu G. Bernard's fadem Gedichte "l'Art d'aimer" Zeichnungen lieferte. Der Künftler, ausgezeichnet in feiner Art, und fehr gefchätzt von feinen Landsleuten, gehört fehon einer ganz anderen Zeit an, einer Zeit, die vom Charakter jener, in der Eifen, Cochin, Moreau ihre Triumphe feierten, gänzlich verfchieden ift. In ihm vollzieht fich die Wende der neuen Zeit.



Druck von Fischer & Wittig in Leipzig.

CI.

JEAN GREUZE.

Von

Robert Dohme.

CII.

JACQUES LOUIS DAVID.

Von

C. A. Regnet.



Jean Greuze.

Geb. in Tournus 1725; Geft. in Paris 1805.

Der Stellung, welche Diderot in der Geschichte der französischen Literatur einnimmt, entspricht etwa die von Greuze im Entwickelungsgange der französischen Malerei. Während aber die Zeitgenoffen und mehr noch die unmittelbar folgende Generation in der Beurtheilung beider Männer das Eigenartige, Neue, mit dem sie die Bahnbrecher der Zukunft wurden, betonten, fällt unserem Blick, die wir schon wieder in einer neuen Entwickelungsstuse stehen, viel mehr auf, wie sehr sie doch, trotz ihrer vielgerühmten Neuerungen, Kinder ihres Jahrhunderts sind; felbst noch tief in jener Weltanschauung stecken, die sie gänzlich abgeschüttelt zu haben gemeint find. Wohl schweben ihnen schon als höchste Ideale die beiden großen Vorbilder des künftlerischen Denkens vor, welche bis über die Mitte des 19. Jahrhunderts hinaus unserer Civilisation die massgebenden blieben; Natur und Antike; aber Anderes sehen sie in diesen beiden Führern, als es unser Jahrhundert gethan. Was fie als antike Einfachheit preifen, erfcheint uns nur nüchtern und oft leer, dabei aber doch theatralisch ausgebauscht und unwahr; und je weniger man ein archäologisch genaues Wissen von den Einzelheiten des Lebens im Alterthum befafs, um fo mehr mufste der Verfuch, das antike Leben in feiner Sinnesweise wie im äußeren Apparat wiederzugeben, sehlschlagen.

Freilich fpielt die «Antike» bei Greuze, was die äußere Erscheinungssorm anbetrifft, eine mehr nebensächliche Rolle; sie spricht aus vielen Einzelheiten der weiblichen Gewandung so wie aus seinen typischen weiblichen Köpfen. Um so mehr überwiegt das Hervorkehren der «Natürlichkeit und Naturwahrheit», wie seine Zeit es nennt, eines «sentimental gesteigerten Empfindungslebens», wie wir

heute fagen müffen. Denn nicht um die ruhige Schilderung des wirklichen Lebens, welches in der schlichten, naiven Echtheit der Situation seine ergreisende Wirkung übt, handelt es sich bei ihm, sondern er wendet sich mit ganz bestimmter Tendenz an das Herz der Menge, die er ergreisen, rühren, erbauen will.

Im Leben Watteau's ist eingehender darauf hingewiesen worden, wie man in Frankreich seit der Renaissancezeit in Literatur und Kunst die Gestalten der antiken Götter- und Heroenwelt mehr und mehr als beguemen, auch ohne eigenen Kraftaufwand des Künftlers allgemein verständlichen Ausdruck für bestimmte Charaktere einbürgerte, und dass dies endlich dazu gesührt hatte, dass die französische Malerei mit Vorliebe «antike Stoffe» aufsuchte. Für das Historienbild ist dies selbstverständlich; aber auch das Sittenbild bewegt sich in der Schilderung von allerhand mythologischen und bucolischen Anekdoten mit ihren ewig lächelnden und ewig liebelnden Venus- und Amor-, Nymphen- und Hirtengestalten. Waren doch die Ideale des damaligen Menschengeschlechtes in der That zum guten Theil in dieser leichtlebigen Genuswelt beschlossen. Dass freilich das wirkliche Leben grell damit contrastirte, konnte jeder Einzelne täglich an den großen und kleinen Sorgen des Alltagsdaseins abmessen. Gerade deshalb aber forderte die französische Anschauung - im Gegensatz zur holländischen - von der Kunst die schöne Täuschung; bis dann mit dem Umsichgreisen der rationalistischen und naturphilosophischen Ideen mit ihren nüchternen Utilitätsdoctrinen plötzlich das Lofungswort ertönte: Nicht ergötzen; belehren, bessern soll die Kunft; Vorbilder schaffen den Guten zur Erhebung und Begeisterung, zum warnenden Beispiel den Schlechten!

«Moralische Erzählungen in Bildern geben», ist etwa der Kern dessen, was Diderot vom Maler verlangt. Er zuerst hat in der Literatur diese Forderung gestellt, die durch etwa ein Menschenalter ihr Wesen trieb, Greuze zuerst sie verwirklicht. Und so sehr horachen Beide damit den allgemeinen Gedanken der Zeit aus, so sehr war man übersättigt von dem ewigen Göttersrühling, dass Aublikum, welches noch eben einen Boucher und Grécourt geseirt, sofort den Neueren zusiel, jetzt ihr so entgegengesetztes Streben mit reichstem Beisall lohnend.

Im Wesen des lehrhasten Tones, den Greuze anschlug, schon lag es bedingt, dass er bei allem Streben nach Naturwahrheit diese Wahrheit doch möglichst zugespitzt aufschte. Dass er ihr freilich damit bereits wieder ein gut Theil ihrer Allgemeingültigkeit raubte, kam ihm nicht zum Bewusstein. So sehlt seinen Bildern jenes erste Kriterium alles objectiven liebevollen Versenkens in die Naturs das Naive, die Unbesangenheit. Nicht deshalb, weil sein Künstlerauge nicht anders kann, sucht er die Wahrheit, sondern als das Resultat moralisch-philosophischer Reslexion strebt er nach der Natürlichkeit. Das liebevolle, möglichst vorurtheilssfreie Versenken in die Schilderung des ruhig dahin sliessenden Daseins, wie wir es bei Metsu, Terborch, van der Meer, Dou u. A. sinden, genügte jetzt eben so wenig, wie der lebensfrohe Humor eines Brouwer, Teniers, Steen, Oflade. Greuze sucht mit Vorliebe Katastrophen des häuslichen Lebens auf, oder aber dick aufgetragene Schilderungen hauslichen Glückes; und in beiden Fällen soll der mit didaktischem Hintergedanken gewählte Titel die Absicht des Künstlers noch verstärken. So entstanden Bilder wie: «Des Vaters Fluch», «Des Vaters Segen»,

«Des Alters Troft», «Des Sohnes Strafe», «Der undankbare Sohn», «Die geliebte Mutter», «Das verzogene Kind» u. f. f.

Pruft man nun aber diese sich stets ihrer moralischen Bestrebungen selbst ruhmende Richtung auf ihren wirklichen sittlichen Gehalt, so sindet man in ihr die alte Sinnesweise des 18. Jahrhunderts nur in neuem Gewande. Das Jahr-



Der zerbrochene Krug, Galerie des Louvre.

hundert, welches in feiner ersten Hälste toller als je ein anderes den «Cancan des Lebens» aufgesuhrt hatte, wird in seiner zweiten Hälste thranenselig, begeistert sich in Literatur und Kunst für den Lohn des Gerechten, sur die Strase des Frevels, sur Tugend und sür die Naivetät der Unschuld; wohlverstanden unter der einen Bedingung, dass diese sittlichen Forderungen nicht in der nüchternen Wahrheit des täglichen Lebens oder in dem heiteren Humor der niederländischen Kunst, sondern in pikanter Zuspitzung vorgetragen werden.

Schwer nur vermag eine Schilderung die fittliche Atmosphäre, in der die Zeit lebte, fo klar zu machen, wie es völlig naiv Diderot in feiner begeisterten Beschreibung des Greuze'schen Bildes: «Ein Mädchen beklagt den Tod ihres Vögelchens» thut, welches im Jahre 1765 auf dem Salon war. Nachdem er das Bild für das beste der Ausstellung erklärt und namentlich die Schönheit der Hände hervorgehoben hat, fährt er fort: Man wurde nach dieser Hand greisen, um sie zu küssen, wenn uns dies Kind und sein Schmerz nicht mit Respect Alles ift bezaubernd an ihm bis herunter auf das Koftum. Wie ift das Halstuch geworfen! wie leicht und geschmeidig legt es sich an. Wenn man das Bild erblickt, ruft man aus «köftlich»; betrachtet man es genauer, kehrt man wieder zu ihm zurück, immer wieder möchte man rufen: «köftlich, köftlich!» Unwillkürlich kommt man dazu, mit diesem Kinde zu plaudern, um es zu trösten. Das ift fo gewifs wahr, dafs ich hier noch unfere gemeinfamen Unterhaltungen auffuhren kann: «Aber liebes Kind, bift Du wirklich fo tief und aufrichtig betrübt? Was steckt denn eigentlich hinter dem träumerischen und melancholischen Ausdruck? Was, um ein Vögelchen! - Du weinst ja nicht! Du bist mehr im Allgemeinen betrubt; das Denken hat es Dir angethan! Sei aufrichtig, Kleine; schütte mir Dein Herz aus. Ist dies Schmerz-Verfunkensein wirklich nur durch den Tod Deines Vögelchens verschuldet?.. Du schlägst die Augen nieder, antwortest nicht, das Weinen kommt Dir. Ich bin nicht Dein Vater: bin nicht indiscret und nicht hart Ich verstehe. Er liebte Dich, hat es Dir geschworen und oft geschworen.» Und nun folgt eine in Diderot's geistreicher Weise geschriebene kleine Liebesgeschichte mit dem alten traurigen Schluss vom treulos verlaffenen Mädchen, in der er fein Vorbild Catull an pfychologischer Feinheit weit übertrifft. - Die naive Unschuld als solche war weder Greuze's Wille zu malen, noch die der Zeit, sie im Bilde aufzufuchen. «Es wäre geradezu dumm, die Thränen dieses Kindes auf den Tod seines Vogels zu deuten, ebenso wie die Melancholie jenes jungen Madchens vom vorigen Salon auf den zerbrochenen Spiegel, Sie weinen um Anderes.»

In das gleiche Gebiet gehören die Bilder: «Junges Mädchen am Altar des Liebesgottes betend», die «Fille confuse» und das berühmteste von allen, der stets von Copisten umlagerte «Zerbrochene Krug» im Louvre. Greuze ist der Maler der «Candeur chissone», wie es geistvoll ausgedrückt wurde.

Wenn uns Heutigen aber der sittliche Ernst der Greuze'schen Kunst auch oft in zweiselhaftem Lichte erscheint, so dürsen wir darüber doch nicht vergessen, dass es ihm selbst völlig ernst mit seinen didaktischen Bestrebungen war, wie auch die Zeitgenossen die Ueberzeugung von der glänzenden Erreichung des Zieles theilen. Unendlich oft preisen sie gerade das Tugendhaste der Greuze'schen Kunst. Das eben ist das Wesen der Zopfzeit, dass sie von Grundprincipien ausgehend, die bis vor Kurzem auch unserer Zeit noch als die richtigen galten, doch im künstlerischen Ausdruck fur dieselben noch zu keiner Klarheit durchgereist ist. Es ist der Beginn der Periode kritisch-historischer Weltanschauung, der aber die Grundlage der Kritik, die Selbstprüsung, noch sehlt. Altes und Neues, verlebtes Greisenthum und unreise Jugendüberschwänglichkeit mischen sich in ihm in wunderlicher Weise.

Ist somit Greuze, wenn wir seine Stellung innerhalb der französischen Kunstgeschichte mit einem Schlagworte bezeichnen wollen, der Vater der Zopsperiode, so überträgt er doch nur auf sein besonderes Gebiet die Gedankenwelt, welche in der Literatur schon früher zum Ausdruck gekommen war. Seit den vierziger Jahren begegnet man ihr in den Schriften Diderot's; als eine entscheidende Wendung nach dieser Richtung hin kann man das Erscheinen der ersten Bände der Encyclopaedie annehmen (1751). Greuze aber tritt uns als der fertige Künftler in der oben geschilderten Weise zuerst auf dem Salon von 1765, demselben, den Diderot besprochen hat, entgegen. Damals brachte er neben einer Anzahl von Bildniffen das oben erwähnte «Mädchen, welches den Tod ihres Vogels beklagt», in offenbarem Anklang an Catull's «Lugete o Veneres Cupidinesque», «Das verzogene Kind» und drei Entwürse zu später ausgeführten Gemälden: «Die geliebte Mutter», «Der undankbare Sohn», «Des Sohnes Strafe». Von nun an ift er des Weges, den er zu gehen hat, sicher; die Zeit des Schwankens, des Werdens ist vorüber. Ausgegangen war er einst von demselben Boden, wie Chardin, d. h. von der Schilderung häuslicher Scenen mehr idyllischen Charakters, ehrsamer und tüchtiger Bürgerlichkeit, wobei sich freilich von Anfang an bei ihm das Streben der moralischen Belehrung geltend macht. Der Art ist gleich sein erstes Bild: «Die Vorlefung aus der Bibel», ausgestellt im Jahre 1755. Seit dem Ende der funfziger Jahre tritt dann seine Richtung schärser hervor. 1759 bringt er das erste Bild mit «Des Mädchens Klage um sein todtes Vögelchen», 1761 die so gefeierte «Dorfhochzeit», welche den Augenblick darstellt, wo der Brautvater vor zahlreich versammelten Zeugen dem Schwiegersohn die Mitgift aushändigt, ein Werk, in dem fich fein theatralifches Pathos, worauf wir unten noch zurückkommen, zuerst in störender Weise vordrängt, neben dem «Zerbrochenen Krug» aber einst das geseiertste seiner Bilder. Es wurde zu spät sertig und konnte nur noch wenige Tage ausgestellt werden; diese aber genügten, um ihm den begeisterten Beisall der Salonbesucher zu verschaffen. Für 3000 Livres kaufte es der Marquis von Marigny, jener Bruder der Frau von Pompadour, der als Generalintendant der Bauten ein ehrenvolles Andenken in der französischen Kunftgeschichte hinterlassen hat. Nach seinem Tode im Jahre 1781 erstand es Ludwig XVI. für 16,650 Livres; aus dem Besitz der Krone endlich kam es in den Louvre. Auf demfelben Salon war ferner «Der Gelähmte, von den Seinigen gepflegt oder die Folgen der guten Erziehung» und «Ein durch Feuersbrunft verarmter Pächter ist mit den Seinen gezwungen zu betteln», Bildertitel, welche die Tendenz der Darstellung bereits an der Stirn tragen. Gleichzeitig aber hatte er doch noch eine pastorale Liebesscene und den Kops einer Nymphe der Diana ausgestellt. Der Salon von 1763 brachte fast nur Porträts, 1765 dagegen waren in sechszehn Stücken alle Gattungen der Greuze'schen Kunst vertreten: Porträts, ideale Kinderköpfe, Bilder didaktifchen und pfeudo-naiven Inhaltes. Im nächsten Salon erschien er wieder mit vierzehn Werken, darunter der «Severus und Caracalla». Die an dieses Bild sich knüpsenden Ereignisse ließen ihn sich von nun an grollend aus dem Salon zurückziehen; zehn Jahre lang beschickte er ihn überhaupt nicht mehr und auch dann von 1769 bis 1785 nur noch mit einzelnen Bildern.

Während wir sonst in diesen Lebensbeschreibungen häufig über den Mangel an biographischen Nachrichten zu klagen haben, wissen wir von dem Menschen Greuze mehr, als den Freunden des Künstlers willkommen. Ein Bild maßloser Eigenliebe thut sich vor uns auf, eine Eigenliebe, welche die eine Zeit lang verschwenderisch dargebrachten Huldigungen der Zeitgenossen eben gerade als schuldigen Tribut hinnimmt; gleichzeitig gewinnen wir Einblick in ein Familienleben, dessen Zustlände kaum trauriger und widerwärtiger gedacht werden können, und Greuze selbst forgt in einer culturgeschichtlich allerdings interessanten Rechtsertigungsschrift über sein eheliches Verhältniss dafür, dass wir trotz unserer Verurtheilung des anderen Theiles auch ihm nur geringe Sympathien bewahren können. Für den Ton aber, in welchem Diderot in der Presse von der Gattin und dem ehelichen Glück seines Freundes, als ein solches noch bestand, redet, sehlt uns heute völlig das Verständnis.

Auch Greuze ist dann, wie so vielen seiner Zeitgenossen, das Schicksal nicht erspart geblieben, den Sturz der Welt zu erleben, welcher er trotz aller zur Schau getragenen Feindschaft gegen sie seiner Anschauungsweise nach noch mit angehörte, und hochbetagt in Elend und Dürstigkeit zu sterben.

Als der Sohn eines Dachdeckermeisters wurde er am 21. August 1725 zu Tournus bei Mâcon geboren und erhielt in der Tause den Namen Jean, nicht wie ältere Quellen angeben: Jean Baptiste. Also der Evangelist, nicht der Täuser war fein Heiliger. Die Kinder- und Knabenzeit bietet das fo vielfach wiederkehrende Bild eines fich frühzeitig offenbarenden Talentes, welches der Vater aus Sorge um die spätere bürgerliche Existenz seines Sohnes zurückzuhalten bestrebt ist. Der Bauhandwerker bestimmte, wie es nahe lag, den talentvollen Knaben zum Architekten. Dieser war jedoch damit nicht zusrieden; in heimlicher Uebung wusste er sich im Zeichnen weiterzubilden, bis endlich eine Federzeichnung, «der Kopf des heiligen Jacobus», die er dem Vater an dessen Geburtstag überreichte, sein Geschick entschied. Die Festtagsstimmung und die Ueberraschung des Alten, der das Blatt anfänglich für einen Kupferstich hielt, sollen zusammengewirkt haben, ihn den Wünschen des Sohnes willfähriger zu machen. Andere Quellen erzählen den Hergang etwas anders. Genug, Jean kam, nachdem der Vater seinen ansänglichen Widerspruch ausgegeben, nach Lyon zu dem namentlich als Porträtmaler geachteten Charles Grandon in die Lehre. Ihm hat er feine Ausbildung fo gut wie ganz zu danken, wenn die Versicherung seines Biographen wahr ist, dass er fein Gemälde «Der Familienvater, die Bibel erklärend» bereits mit aus Lyon nach Paris gebracht habe. Der Zeitpunkt der Uebersiedelung in die Hauptstadt, sowie die naheren sie begleitenden Umstände sind bisher nicht ermittelt. Es heist, er habe fich seinem Lehrer angeschlossen, als dieser seinen Wohnsitz nach Paris verlegte.

Auch in Paris noch folgten für Greuze Jahre ftillen Fleisses und mühseligen Broderwerbes, in denen allein der Bildhauer Pigalle das werdende Talent erkannt und den gelegentlich Verzagenden auf die Zukunst verwiesen haben foll. Auf alle diese Einzelheiten aus den Jugendjahren ist jedoch nicht viel Gewicht zu legen. Was wir an derartigen Notizen haben, stammt nie aus ganz zuverlässiger Quelle. Wie sich nun aber auch sein damaliges Leben im Einzelnen gestaltet haben möge, an einem hohen Grad von Selbstbewusstsein hat es ihm schon in dieser Frühzeit

nicht gefehlt. Es wird erzählt, daß, während er auf dem Actfaal der Akademie hofpitirte, der Professor Natoire einst seine Zeichnung eines männlichen Actes getadelt und Greuze geantwortet habe: «Wenn Sie so gut zeichnen könnten, wie ich es hier gethan, würden Sie sehr zufrieden sein.» Ob die Anekdote in dieser Form wahr ist oder nicht, macht wenig aus; wenn das 18. Jahrhundert sie erfinden konnte, so zeigt dies gerade, daß es bei aller Begeisterung sur Greuze Derartiges doch mit seinem Charakter übereinstimmend sand.

Endlich bot sich für die «Bibelvorlesung» ein Käufer, der Ceremonienmeister de la Live de Jully, welcher, in dem verdienten Ruse eines reichen



Die Bibelvorlefung, Galerie Bartholdi-Delessert in Paris,

Kunftfreundes und Mannes von Gefchmack ftehend, den Namen des jungen Künftlers durch feine Empfehlungen bald in Mode brachte. Ziemlich gleichzeitig hatte diefem auch die Unterfützung des Malers und damaligen Directors der Akademie, Silvestre, dessen Porträt er mit großem Glück gemalt, die Zulassung zur Akademie verschafte (28. Juni 1755). Auf dem Salon dieses Jahres, dem ersten, den Greuze beschieken konnte, erregte die "Bibelvorlessung" allgemeinen Beisall.

Die nächste Folge dieser Triumphe war, dass ein anderer reicher Kunststround, dabé Goujenot, ihn einlud, mit ihm nach Italien zu reisen. Greuze's künstlerische Eigenart aber empfing in Italien gerade so wenig neue Eindrücke, wie seiner Zeit die Bouchers. Als einziger Ersolg der Reise ist etwa der Umstand zu

erwähnen, dass er in den nächsten Jahren einige Bilder aus dem italienischen Volksleben malte. Später ist er auch auf folche Motive nicht wieder zurückgekommen. Dagegen wurde er in Italien der Held eines Liebesromans, von dem der alternde Künstler nicht ungern erzählte und den so sein Biograph, Frau von Valory, uns überliefert hat. Freilich trägt die Erzählung den Stempel romantischer Umbildung auf der Stirn: sie bietet uns eben die Aussassung, welche Greuze selbst einem Jugenderlebniss gegeben zu sehen wünschte: Mit Empsehlungsbriesen für den Herzog von Orr... verfehen, hatte Greuze in dessen Hause freundliches Entgegenkommen gefunden und war zum Zeichenlehrer der Tochter des Herzogs bestellt worden. Bald fanden sich die Herzen der beiden jungen Leute; Greuze aber, erschreckt durch den Abstand, welcher ihn gesellschaftlich von Lätitia trennte, hielt es für seine Pflicht, das Haus seines Gönners nicht mehr zu betreten. Er führte seinen Vorsatz, sich selbst zur Qual, durch, und auch als ihm die Kunde von einer Erkrankung der Geliebten wurde, vermied er jede perfönliche Annäherung, sich allein auf stete Erkundigungen nach der Patientin bei den Dienern und dem Hause sonst nahe Stehenden beschränkend. Da traf er eines Tages zufällig im St. Peter den alten Herzog, der ihn ahnungslos einlud, ein neuerworbenes Gemälde von Tizian bei ihm anzusehen und eine Copie darnach zu sertigen. Greuze's Wiedereintritt in das Haus führte bald die Katastrophe herbei. Durch die Vermittelung einer Dienerin wird eine heimliche Begegnung und gegenfeitiges Geständnis möglich. In der Leidenschaft ihrer Liebe will die Prinzessin dem Hause ihres Vaters, der sie mit einem Anderen vermählen will und von dessen Widerstand sie überzeugt ist, entslichen und mit Greuze nach Frankreich gehen. Das Vermögen ihrer Mutter foll ihnen dort den Unterhalt gewähren. Greuze macht Gegenvorstellungen, von denen die Prinzessin nichts hören will, und als er nicht nachgiebt, beschuldigt sie ihn endlich der Lieblosigkeit. Da sinkt er ihr zu Füßen und schwört Treue und blinden Gehorsam. Kaum aber ist er auf die Strasse zurückgelangt und übersieht bei ruhiger Erwägung das Geschehene, so stürmt das Bewusstfein von dem Unglück, welches der geplante Schritt über die Geliebte und über ihr ganzes Haus herbeiführen muß, auf ihn ein. Er beschließt fich felbst zum Opfer zu bringen und sie nicht wiederzusehen. Unter dem Vorwand einer Krankheit legte er fich ins Bett, und bald fesselte ihn wirklich schweres Fieber während dreier Monate an daffelbe. Als er genesen war, hörte er von der bevorstehenden Hochzeit der Prinzessin mit dem ihr vom Vater bestimmten Bräutigam. Zugleich aber kommt ihm die Kunde, dass sie nur ein Wort von ihm verlange, um Alles abzubrechen, auch jetzt noch bereit, mit ihm nach Frankreich zu fliehen. Greuze sprach dieses Wort nicht, sondern verliess gebrochenen Herzens Rom, eine Copie des Bildes der Geliebten, welches er vordem für deren Vater gemalt, mit sich in die Heimath nehmend. -

Die Gebrüder Goncourt haben in ihrer Studie über Greuze darauf aufmerkfam gemacht, dass unter den Stichen nach ihm einer vorkommt von dem Bilde «Das Gebet zum Liebesgott», welcher die Adresse der Prinzessen Pignatelli trägt, und haben dabei die annehmbare Vermuthung ausgesprochen, dass in diesem Namen einer italienischen Fürstin eine Erinnerung an jene römische Episode vorliege; der Name Orr..., den Frau von Valori ansührt, ist sicher Pseudonym.

So groß war bereits durch den Erfolg des einen Salons von 1755 der Ruf unferes Künftlers geworden, daß die Akademie noch während der Reife, am 10. Januar 1756, den Abbé Goujenot zu ihrem Ehrenmitgliede ernannte, um ihm fo ihren Dank dafür auszufprechen, daß er Greuze nach Italien geführt habe.

Es folgt nun das Jahrzehnt, in welchem sich Greuze's Ruf auf seine Höhe hebt. 1757 erschienen, neben einer Reihe weniger bedeutender Reiseerinnerungen und mehreren Bildniffen, der Kopf eines kleinen Knaben und eines ebenfolchen Mädchens, die ersten jener langen Reihe von Kinderköpfen, welche die Kunst des Meisters von ihrer ansprechendsten Seite zeigen und schon bei seinen Lebzeiten eine gesuchte Liebhaberei der Sammler bildeten. Der Salon von 1759 brachte nicht weniger als zwanzig Werke von ihm. Der Salon von 1761 brachte zwolf, der folgende elf, der von 1765 wieder fechszehn Bilder. Noch immer aber hatte der Künftler es hinausgeschoben, die Förmlichkeiten zu erfüllen, welche seiner Aufnahme zum ordentlichen Mitgliede der Akademie voranzugehen hatten. Der zur Akademie oder richtiger zu der akademischen Ausstellung Zugelassene (agréé à l'académie) muſste behuſs ſeiner «Reception» ein von ihm gemaltes Bild der Akademie vorstellen, auf Grund dessen die Wahl stattzufinden hatte. Es galt für schicklich, keinen zu großen Zeitraum zwischen beiden Momenten verfließen zu lassen. Seit Greuze's Zulaffung aber waren bereits zehn Jahre vergangen. Deshalb befchlofs die Akademie, endlich zwangsweise gegen ihn vorzugehen und verbot ihm deshalb, wie es ihr Recht war, die Beschickung der Ausstellung von 1767. Wohl oder übel mußte sich Greuze jetzt fügen. Alle Welt sah es als selbstverständlich an, dass er, seiner bisher mit so seltenem Erfolge gepflegten Richtung entsprechend, ein Sittenbild einreichen und feine Aufnahme als Genremaler beantragen werde. Doch jener thörichte Streit der Aesthetiker des 18. Jahrhunderts über die Rangunterschiede der einzelnen Kunstgattungen, von dem schon im Leben Watteau's die Rede war, veranlasste den ehrgeizigen Mann, ein Historienbild vorzustellen, um auf Grund dessen auch als Geschichtsmaler aufgenommen zu werden. Nur als folcher hatte er Ausficht auf ein Lehramt an der Akademie wie auf eine Anzahl anderer Privilegien. Heute befindet fich das Gemälde, wie alle Aufnahmebilder der französischen Akademiker, im Louvre. Es stellt Septimius Severus dar, der feinem Sohne Caracalla vorwirft, ihm in den Engpässen Schottlands nach dem Leben getrachtet zu haben, indem er ihm zugleich fagt: «Wenn Du meinen Tod willft, fo befiehl dem Papinian (dem Leibarzt des Kaifers), dass er ihn mir gebe.» Der Vorgang ist, wie schon der Titel zeigt, durchaus unmalerisch, das Bild aber auch abgesehen davon matt in der Erfindung, kalt und lahm in der Durchführung; es besitzt alle Schwächen der Greuze'schen Kunst, kaum einen ihrer Vorzüge. Viel that dazu allerdings die Wahl des Gegenstandes; aber auch abgesehen davon fieht man, wie Greuze völlig das Gebiet der großen Malerei verschlossen war. Das Gefühl für rythmischen Aufbau der Composition, Schönheit der Liniensührung, Correktheit der Zeichnung, die Fähigkeit für Erfaffung größerer Charaktere gehen ihm ab. Allerdings strebt er auch hier nach psychologischer Vertiefung, allein der Gegenstand setzte dem unüberwindliche Schwierigkeiten entgegen. Bei allem guten Willen vermag Niemand mehr aus dem Bilde herauszulefen, als dass hier ein älterer Mann einem jüngeren Vorwürfe macht. All diese Gestalten sind im

besten Falle Schauspieler eines bürgerlichen Dramas, die in classische Kostüme gesteckt sind; dabei ist Colorit und Farbenvortrag ohne jeden Reiz.

Das Refultat war denn auch niederschmetternd für Greuze; um so peinlicher durch das scheinbar verbindliche Entgegenkommen der Akademie. Das Herkommen erforderte, dass die Akademiker in feierlicher Sitzung über das vorgestellte Bild Beschluss zu fassen hatten, während der Kandidat in einem Nebenfaale auf die Entscheidung wartete, So auch Greuze, Endlich wird er gerufen; der Vorsitzende eröffnet ihm, dass die Akademie ihn in ihre Mitgliederzahl aufgenommen habe und vereidigt ihn fogleich. Erst nachdem dies geschehen, wird ihm mitgetheilt, dass er nicht als Historien- fondern als Genremaler Aufnahme gefunden und zwar nur in Rücksicht auf feine älteren vortrefflichen Schöpfungen, denen gegenüber man die Mängel des eingereichten Hiftorienbildes ubersehen wolle. Weislich hatte man diese Eröffnung bis nach der Eidesleiftung verspart, damit Greuze nicht in verletzter Eitelkeit die Aufnahme ablehnen und fo einen öffentlichen Skandal herbeiführen könne. Das Schlimmfte aber folgte erst: Greuze hatte in Folge des ihn unerwartet treffenden Schlages den Kopf verloren und fuchte fein Bild zu vertheidigen; da foll der ältere Lagrenée, fein Altersgenoffe, - nach Diderot's Erzählung - ein Stück Kohle aus der Tasche geholt und auf dem Bilde felbst die Verzeichnungen der Figuren corrigirt haben.

Der Severus erschien auf dem Salon des Jahres, sand aber auch beim Publikum keinen Beisall; gegen eine absällige Kritik des «Avanteoureur» ergriff Greuze selbst die Feder, um sich mit geringem Ersolg zu vertheidigen. Auch in späteren Jahren hat er — in dieser Hinsicht durchaus modern — wiederholt die Presse benutzt, um in einzelnen kleinen Artikeln geschickt Reelame zu machen.

Mit der Akademie war Greuze seitdem zerfallen, Anfänglich zog er sich grollend in die Provinz nach Anjou zurück und auch, als er dann doch wieder nach Paris zurückkehrte, stellte er durch ein Jahrzehnt seine Bilder nur im eigenen Atelier zur Besichtigung aus. Die Gunst des Publikums, die ihm der vereinzelte Misserfolg des Caracalla nicht entfremdet hatte, begleitete ihn auch bei diesem Thun; durch eine Reihe von Jahren wurde es Mode, feine Werkstatt zu besuchen. Kein vornehmer Fremder verfäumte dies; wie ihn auch Kaifer Joseph i. J. 1777 dort aufgefucht hat. Für ein Gemälde, welches er bei dieser Gelegenheit erstand, liefs er ihm zugleich mit dem Preife von viertaufend Dukaten das deutsche Adelspatent zustellen. Derartige Besuche in Greuze's Atelier werden gelegentlich in den zeitgenöffischen Memoiren ausführlich geschildert. Man scheint in ihm ein Original gesehen zu haben, dessen Eigenart und Ungezogenheiten man um feiner Kunst willen ruhig hinzunehmen gewohnt war, so rücksichtslos er sich auch gelegentlich geberdete. «Es steckt etwas von der Grobheit eines Holzhauers (sabotier) in ihm», fagt Mariette und erzählt als Illustration dazu, Greuze habe einst das Bildniss des Dauphins zu dessen Zufriedenheit gemalt, worauf dieser ihn in Gegenwart der Dauphine aufforderte, auch das Bildnifs der Letzteren zu fertigen. Des Künftlers Antwort war die Bitte, ihm diefen Auftrag zu ersparen, da er es nicht verstände, derartige Köpfe zu malen, indem er dabei auf die Schminke hindeutete, welche die Prinzessin aufgelegt hatte. Wahr oder nicht, ist die Anekdote

doch bei Lebzeiten des Künftlers erfunden und von verständigen Männern, die ihn kannten, geglaubt worden.

Der verwöhnte und eitle Mann wußte fich eben in jenen Jahren Herr der Situation, was fich auch in den Preifen ausspricht, die er fur feine Bilder erhielt. Gleichzeitig trieb er einen schwungvollen Handel mit Stichen nach seinen Arbeiten, die er zumeist in Gemeinschaft mit den vier Stechern Massard, Gaillard, Levasseur und Flipart selbst verlegte und in raffinirter Ausnutzung der Liebhaberlaunen



Mädchenkopf, Akademische Galerie in Wien,

in einer Unzahl verschiedener Plattenzustände erscheinen liefs. Dreimalhunderttausend Francs waren das Erträgniss dieser Spekulation nach seinen eigenen Angaben.

Doch er follte fich des Segens feiner Arbeit nicht erfreuen.

Bald nach seiner Ruckkehr aus Italien hatte Greuze Gabriele Babuty, die Tochter eines Buchhändlers in der Rue St. Jacques, die in dem Laden ihres Vaters als Verkauserin thätig war, kennen gelernt und mit ihr ein Liebesverhältniss angeknupft, welches zwei Jahre später zur Heirath suhrte. Schon über dreisig Jahre alt, war Gabriele nach den Schilderungen der Zeitgenossen doch eine frische, anmuthige Erscheinung mit nicht schr gestreichem, aber hubschem Gesicht. Trotzdem Greuze zu dieser Ehe gezwungen sein will, war er in den ersten Jahren doch augenscheinlich glücklich; die Gestalt der Gattin schwebt dem Künstler lange bei seinen Arbeiten vor, und wiederholt hat er sie portratitrt. Noch im Jahre 1765 beginnt Diderot die Besprechung eines dieser Bildnisse mit den Worten: der Maler ist offenbar in seine Frau verliebt und er hat Recht. Freilich verachtete derselbe Diderot Frau Greuze ebenso sehn se den Künstler hochschätzte; mit unerhörtem Cynismus redet er bereits in demselben Jahre 1765 von ihr. Die ersten sieben Jahre der Ehe verliesen ohne Störung, dann aber begannen die Zerwürsnisse, über deren Einzelheiten sich der Künstler in der obenerwähnten, wahrscheinlich sur die Erlangung der richterlichen Scheidung ausgesetzten Denkschrist verbreitet. Im Jahre 1784 ersolgte die Trennung, 1791 endlich die gerichtliche Scheidung der Ehegatten. Greuze behielt seine beiden Töchter bei sich.

Die gesteigerten Ausgaben eines von unverständiger Hand, wie es scheint, auf großem Fuß gesührten Haushaltes haben zuerst den Vermögensstand des Kunstlers erschüttert; auch beschuldigt er die Gattin, größere Summen aus den Erträgnissen des Kupserstichhandels, den sie leitete, unterschlagen zu haben. Was er etwa noch besessinch hat er dann in den Revolutionsjahren verloren, die ihm andererseits natürlich keinen Ersatz an Bestellungen oder sonstigen Möglichkeiten, seine Bilder zu verwerthen, zusuhrten. So sah sich der hochbetagte Mann in bitterer Noth: «Ich habe Alles verloren, Vermögen, Talent, Vertrauen, bin 75 Jahre alt und habe gar nichts zu thun; mein Lebtag sah ich keine so traurige Zeit. Sie haben ein mildes Herz und ich hosse, Sie werden sich meiner Leiden sobald als möglich erbarmen, denn die Noth drängt,» so schreibt er im Jahre 1801 an den Minister des Innern. Seine Lage aber änderte sich nicht mehr wesentlich bis zu seinem an 21. März 1805 ersolgten Tode.

Von Greuze's Charakter hat uns der ihm befreundete Diderot eine interessante Schilderung hinterlaffen. Bis zur Ueberhebung gesteigertes Selbstgefuhl und völlige Hingabe an feine Kunft find die beiden hervorstechenden Züge desselben. «Freilich ist er leidlich eitel, aber seine Eitelkeit ist die eines Kindes; es ist das Talent, welches fich felbst berauscht. Wenn man ihm die Naivetät nehmen könnte, die vor dem eigenen Werke ausruft: Das feht Euch an, da könnt Ihr fehen, was schön ist! so würde man ihm zugleich die Begeisterung nehmen, würde das innere Feuer in ihm, den Genius ertödten.» - Das find im Grunde aber doch nur Redensarten, die der Freund und l'arteigänger gebrauchen mag, die aber bei naherer Betrachtung nicht Stich halten. Vergebens forscht man in den Nachrichten der Zeitgenossen über ihn nach irgend einem Anhaltspunkt, der uns den Menschen im Künstler näher bringen möchte; das Gegentheil ließe sich viel eher erweisen. Auch aus den mannigfachen, wenn schon kurzen Notizen über ihn, die uns der ihm nahe befreundete Kupferstecher Wille in seinem Tagebuch ausbewahrt hat, fpricht herzerwärmend nur die volle und ganze Hingabe an seine Kunst, die so weit gegangen fein foll, dass er noch am Nachmittag unter dem Nachklang der Seelenstimmung stand, die er gerade Vormittags in seiner Arbeit geschildert hatte.

Wenn man sich das begeisterte Lob, welches gerade die Verständigsten unter den Zeitgenoffen Greuze fpenden, im Angeficht feiner Compositionen zurückruft, fo stösst man in den meisten Fällen auf einen befremdenden Widerspruch zwischen dem Urtheil iener und der künftlerischen Qualität dieser. Auf letztere eben sah man in seinen derartigen Werken nur in bedingter Weise. Dass er, wenn er wollte, auch Meister in der Behandlung des technischen Theiles war, sich selbst zu coloristischen Reizen emporschwingen konnte, das hat er in seinen Bildnissen und Einzelköpfen gezeigt. In den Compositionen war ihm Farbe und Zeichnung lediglich Mittel zum Zweck: Wie weit er dem ihm vorschwebenden Gedanken gerecht geworden, darnach, und nicht nach den eigentlich künstlerischen Qualitäten fragte das Publikum. Sein Ruhm war «der Dichter feiner Bilder» zu fein, wie dies Kaifer Joseph glücklich ausdrückte und Greuze als ein zutreffendes Compliment später weiter erzählte. Je melodramatischer die Zuspitzung, desto willkommener. Die Malerei wird ihm ein Lehrgedicht; man sehe darauf hin seine Gemälde an, z. B. den «Betrunkenen Seifenfieder», im Jahre 1873 im Befitz der Frau Lyne Stephens: Seiner Sinne nur noch halb mächtig, das stiere Lächeln des Trunkenen im Antlitz, hält fich der aus dem Wirthshaufe heimkehrende Mann mühfam aufrecht, während feine Frau und zwei Kinder, auf Brod wartend, die Arme verlangend gegen ihn ausstrecken. Wie rührend und ergreisend ließe sich ein folches Bild beschreiben; und vortrefflich ist auch der Trunkene in seiner ganzen Widerwärtigkeit charakterifirt. Unmalerisch aber bleibt die Scene im Ganzen durchaus. Was die ziemlich wohlgenährte, hinter einander aufmarschirte Familie mit ihren fechs parallel gegen den Trunkenen ausgestreckten Armen will, das würde ohne die Titelerklärung Niemand fo leicht errathen. Nur daß eine unerquickliche häusliche Scene stattfindet, sieht man. - Aehnlich ist die «Dame de charité», 1873 in der Sammlung Gustave Delahante: Eine vornehme Dame führt ihr Töchterchen an das Bett zweier erkrankten Armen, damit es fich früh in den Werken der Barmherzigkeit übe. Staffage: Eine barmherzige Schwester und ein Sohn des kranken Paares. Im Gegenfatz zu dem schönen Bibelwort: «lasse Deine Linke nicht wiffen, was Deine Rechte thut », find, charakteristisch für Greuze, alle fechs Perfonen hier ungemein ergriffen von der rührenden, lobenswerthen Handlung. Jede hat das Bewufstsein, nicht nur einem überaus moralischen Vorgang beizuwohnen, fondern auch dabei beobachtet zu werden und nimmt dem entsprechend eine würdevolle Miene an.

Der Grundfehler aller derartigen Greuze'schen Werke ist eben, das ihm — wie schon oben hervorgehoben — die unmittelbare Naturwahrheit, das Naive sehlt. Sie erscheinen mit dem reslectirenden Verstande ausgeklügelt. Das Pathos, was in ihnen allen steckt, erinnert durchaus an die Bühne; jede einzelne Figur scheint zu fragen: stehe ich nicht vortrefslich in diesem Augenblick? So ist auch die einst so geseierte «Dorshochzeit» im Louvre, von der ein vortrefslicher erster Entwurf im Bestiz des bekannten Sammlers Dutuit in Rouen ist, durch und durch theatralisch, oder richtiger, um mich eines bezeichnenden Atelierausdrucks zu bedienen, «gestellt». In der Mitte, Arm in Arm, die Neuvermählten; dem jungen Gatten hat soeben der sitzende Schwiegervater den Beutel, welcher die Mitgist enthält, übergeben, und streckt nun mit pathetischer Geberde die Arme aus, indem er zu sagen scheint:

«Da, jetzt habe ich Euch gegeben, was ich kann.» Um die junge Frau find Mutter und Schwefter befchäftigt. Alle Perfonen im Bilde, einschliefslich der zahlreichen Staffage, machen so rührfelige Gesichter, dass ohne die ausdrückliche Versicherung des Titels, es gehe hier ein freudiges Ereignis vor sich, jeder Unbefangene viel eher glauben wurde, es hier etwa mit einem Abschied vor der Reise nach Amerika oder dergleichen zu thun zu haben.

Und je leidenschaftlicher der Affect, desto theatralischer das Pathos. Man nehme das gleichfalls im Louvre befindliche Bild «Des Vaters Fluch». Der Vater ist halb von seinem Sitze ausgesprungen, mit beiden vorgestreckten Händen den Sohn zu bedräuen, während eine erwachsene, vor ihm auf den Knieen liegende Tochter ihn zurückzuhalten fucht. Rechts gegenüber der davoneilende Sohn, der mit wilder Geberde den Arm gegen den Vater hebt, während die Mutter und zwei andere Geschwister ihn zu besänstigen trachten. Das Ganze muthet an, wie der Schluss des dritten Actes in einem Melodrama; auch dass die Eltern für diese Kinder viel zu jung sind, hat etwas Bühnenmässiges, ebenso das nur halb dem Leben entlehnte, halb frei erfundene Kostüm und der Umstand, dass die vor dem Vater knieende Tochter ihr Busentuch geschickt so zu ordnen gewusst hat, dass die eine Brust in tiesem Ausschnitt frei wird. Es steckt dahinter ein echt Greuze'scher Zug, den man in dieser oder jener Form sast auf jedem Bilde wiederfindet. Wie aber der Schaufpieler ungleich mehr als man im gewöhnlichen Leben thut, seine Worte durch Gesten unterstützt, so auch die Greuze'schen Gestalten. Ungemein viel wird auf seinen Bildern mit Händen und Armen gespielt, vielfach begegnen wir in kummervollem Schmerz eingeknickt dastehenden Personen, wobei es dem Künstler nie zum Bewusstsein gekommen ist, dass die Darstellung eines Menschen mit krummen Knieen schon an die Karrikatur streift. Greuze's Bilder derart find eben aus einer ganz bestimmten Stimmung heraus für eine gleiche gemalt und wurden von dieser voll im Sinne des Künstlers verstanden. Während wir heute das Affectirte und Uebertriebene, mit einem Wort das Unwahre in diesen Bildern störend empfinden, sah man einst in ihnen so sehr die volle Lebenswahrheit, dass z. B. vor dem Bilde des «Père dénaturé abandonné par sa famille» einzelne befonders empfindfame Gemüther in Ohnmacht gefallen fein follen.

Ist nun Greuze auch unserer heutigen Anschauung nach nicht unerheblich hinter seinen Zielen zurückgeblieben, so darf doch daneben seine Bedeutung sur die Kunstgeschichte des 18. Jahrhunderts nicht unterschätzt werden. Am besten vergegenwärtigt man sich dies vor seinem ersten Bilde, der «Vorlefung aus der Bibel», 1873 im Besitz der Baronin Bartholdi-Delessert. Am Tische sitzt der greise Familienvater vorlesend, um ihn herum die Seinen, sieben theils erwachsene Personen, theils Kinder; im Hintergrunde die alte Mutter am Spinnrocken. Die Composition ist nicht besonders glücklich, auch lausen zahlreiche Verzeichnungen unter. Die Altersunterschiede zwischen den einzelnen Personen machen die Familienbeziehung zu einander sast unmöglich, der Ausdruck der einzelnen Köpse ist vielfach übertrieben. Aber es ist hier zum ersten Male in der sranzössischen Kunst des 18. Jahrhunderts der Versuch gemacht, seelische Vorgänge zu schildern. Je nach Verständniss und Charakter der Einzelnen spiegelt sich der Eindruck des



Die Dorfhochzeit, Entwurf in Tusche zu dem Bilde im Louvre. Sammlung Dutuit in Rouen,

Dohme, Kunst und Künstler. No. 101 u. 102

Gehörten auf den Gefichtern wieder. Das war etwas ganz Neues, fo ganz Anderes, als die ewig lächelnden Götter! Selbst der gemüthlich bürgerliche Chardin hat sich dergleichen pfychologische Probleme nie gestellt. Diese Neuerung war es, welche die Zeitgenossen zu Greuze hinzog, um derenwillen sie ihm mit Recht zu-jauchzten, um derenwillen sie siene technischen Mängel übersahen.

Die Zeichnung ist oft recht schwach, die Composition nicht genug durchdacht, namentlich wirkt störend die häufige Wiederkehr paralleler Linien und gleicher Geberden in demselben Bilde. Die Farbe ist trüb und schwer mit vorherrschend grau-violetter Gefammtstimmung. Sein Weiss ist kreidig, sein Blau und Roth schmutzig, die Schatten find undurchfichtig. Dazu ein dicker, oft zäher Farbenvortrag. — Wie viel an diesen Eigenthümlichkeiten etwa bewusstes Widerstreben gegen das rofige Colorit der Zeitgenoffen Schuld ift, mag dahingeftellt bleiben. Jedenfalls konnte Greuze, wenn er wollte, technisch viel Bessers leisten als in diesen Compositionsbildern. Man muss seine Kinderköpse betrachten, um zu wissen, dass auch er eines hohen Grades von Liebreiz und malerischen Zaubers fähig ist. Auch sein Lehrmeister ist hierin, wie für das ganze Jahrhundert, Rubens. Wir wiffen es aus dem Tagebuche Wille's, dass er, schon ein fertiger Meister, doch immer wieder in ernstem Studium zu den Werken des großen Niederländers in der Galerie des Luxembourg zurückkehrte. In diesen seinen Kinderköpsen haben wir eine merkwürdige Mischung des koketten Geistes des 18. Jahrhunderts mit wirklicher Naturbeobachtung vor uns; die malerischen Mängel der componirten Bilder Greuze's blaffen hier oft fo ab, dass man sie sast überschen, sie nur noch als Eigenarten betrachten kann. Frisch und liebevoll erfasst, voll Leben in Auge und Antlitz, in etwas gefuchte, aber ansprechende Beleuchtung gestellt, bei fettem, aber doch flüffigem Vortrag find diese rosig angehauchten Köpfchen Werke unmittelbaren künstlerischen Empfindens und werden, wenn längst die Sittenbilder des Meisters vergessen sind, ihrer malerischen Eigenschaften wegen geschätzt und gesucht sein.



Jacques Louis David.

Geb. in Paris 1748; Geft, in Bruffel 1825,

Man möchte es eine Ironic des Schicksals nennen, dass der größte Maler der Revolution, die in so blutiger Weise mit Allem in's Gericht ging, was vor ihr eine hervorragende Stellung eingenommen, ein naher Verwandter und zuerst auch der Schüler desjenigen Malers war, in dessen Kunst wie in dessen Leben die ungeheure Frivolität des 18. Jahrhunderts ihren Scheitelpunkt erreichte.

Die Geschichte liebt folche Gegenfätze.

David's Vater war seines Zeichens ein Eisenhändler und betrieb sein Geschäft am Quai de la Mégisserie zu Paris. Ebenda ward ihm am 30. August 1748 von seiner zwanzigjährigen Gattin Maria Genovesa, geborenen Buron, ein Sohn geboren, den er, als derselbe das siebente Jahr erreicht, nach Picpus in eine Pension schickte, damit er dort Latein lerne. Aber der Junge machte ihm wenig Freude: die Klagen der Lehrer über die Unausmerksamkeit desselben wollten kein Ende nehmen. Und wer könnte es den guten Leuten verübeln, dass sie an den mit allerlei Zeichnungen verschmierten Schulhesten des unverbesserlichen Jungen wenig Wohlgesallen sanden?

In jenen Tagen äfften die Bürger die Sitten des Adels nach, noch mehr im Schlimmen als in dem wenigen Guten: fie schlugen sich auch wie Cavaliere. Auch der vormalige Eisenhändler am Quai de la Mégisserie, der in Aydes, Département Beaumont, eine Stelle angenommen, verstieg sich zu einer solchen Modethorheit und büsste sie am 2. Dezember 1757 mit seinem Leben.

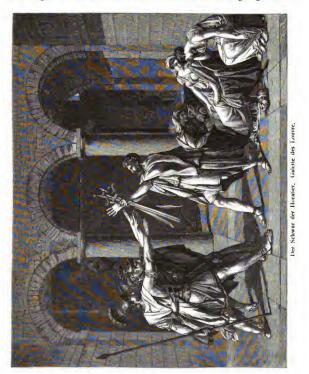
Seine Wittwe entschloss sich auf den Rath ihres Vetters, des ersten Malers des Königs, Boucher, ihrem Sohne eine gute Erzielbung geben zu lassen. Hatte doch der Vater den Mangel einer solchen für sich selbst beklagt. Sie engagirte deshalb einen tüchtigen Hauslehrer, der mit dem Lehrplan des Collége von Beauvais, das David besuchte, gleichen Schritt hielt. Von da aus trat er am Collége des quatres nations ein, sollte sich aber später der Baukunst widmen; so wollten es seine Oheime: der Architekt des Königs Desmaisons und der Baumeister Buron. Sein Sinn aber war und blieb der Malerei zugewendet und er sand darin bei seinem Oheim Boucher warme Unterstützung. Der sah mit Wohlgesallen bei einem Verwandten das Talent sür die Malerei wiederkehren, sühlte sich aber an Jahren zu weit vorgeschritten, um noch selber einen Schüler anzunehmen, empfahl David deshalb brieslich aufs Wärmste seinem Freunde und Collegen Vien und stellte demsselben daraus seinen Nossen auch den Collegen Vien und stellte demsselben daraus seinen Nossen auch den Collegen Vien und stellte demsselben daraus seinen Nossen auch den Collegen Vien und stellte demsselben daraus seinen Nossen auch den Collegen Vien und stellte demsselben daraus seinen Nossen auch den Collegen Vien und stellte demsselben daraus seinen Nossen seinen Schüler anzunehmen, empfahl David

Josef Marie Graf von Vien war am 18. Juni 1716 zu Montpellier zur Welt gekommen. Er war ein Schüler Charles Natoire's gewesen, dessen slider denselben Manierismus zur Schau tragen, wie die Tiepolo's, ja die denselben theilweise zum Verwechseln gleichen. Das ist der Fluch des Manierismus, dass er aller Originalität baar ist. So lange die Kunst auf ihrem Entwickelungsgange noch aufwärts schreitet, begegnen wir Künstlern, die durch ihr Genie, ja schon durch die blosse Manisestation ihrer personlichen Eigenart ihrer ganzen Kunst den Stempel der Originalität ausschräcken. Hat die Kunst aber einmal ihren Höhepunkt überschritten, nimmt sie ihren Weg thalwärts, dann treten in eben demselben Masse, in welchem die schöpferische Krast erschafts, an die Stelle der alten strengen Formen laxe, banale, conventionelle, macht die Wahrheit der Manier Platz. Die Züge verwischen, verallgemeinern sich, das Gepräge der Kunst verslacht sich wie das einer abgegrissenen Münze. Dann ist Eines Allen gemeinsam: das in einem bestimmten Kreise Angenommene.

Die Geschichte weiß nicht hervorragend Rühmliches von Natoire zu erzählen; seine Begabung reichte über die Grenzen des Gewöhnlichen nicht hinaus; nur zeichnete er besser als viele seiner Zeitgenossen, was ihm bei seinen Darstellungen nackter Frauen- und Kindergestalten wohl zu Statten kam, und als Maler verstand er sich tresslich auf die Behandlung des Fleisches; die Köpse dagegen waren in der Regel ohne Tiese des Ausdruckes, nicht selten geradezu nichtssagend. Seine Ernennung zum Director der französischen Akademie in Rom konnte seinen Ehrgeiz nicht besriedigen: Er kannte kein höheres Ziel als den Cordon des Michaels-Ordens. Auch das erreichte er endlich. Zehn Jahre vor seinem Ableben zog ihm seine Bigotterie einen Process und den Spott aller Denkenden zu. Auf Andringen seiner Freunde, der Jesuiten, hatte er einen jungen Architekten, Namens Mouton, von der Akademie weggejagt, weil derselbe die Osterbeichte versaumt. Der stellte eine Klage und setzte Natoire's Verurtheilung zu einer Entschädigung mit 20,000 Livres durch.

Graf Vien war ein klarer Kopf, den die von feinem Lehrer, Boucher und anderen Zeitgenoffen repräfentirte Kunflrichtung nicht nur nicht befriedigte, fondern fogar anwiderte. Er begriff, daß eine Umkehr zum Befferen nur auf dem Wege der Verbindung des Studiums der Natur mit dem der Antike möglich war. Wie

er felber diesen Gedanken praktisch verwerthete, zeigen sein «Schlummernder Einstedler», sein «Daedalos und Ikaros» und sein «Venusopser». Aber diese wie seine übrigen Werke lassen auch erkennen, dass es ihm weder gelang, mit den



Traditionen der herrfehenden Schule ganz und erfolgreich zu brechen, nach das Syftem, das er fur das richtige halten durfte, vollfländig auszubauen. Gleichwohl hat er das hohe Verdienft, der Erfte gewefen zu fein, der mit der Mode brach und den Weg wies, auf welchem ein höheres Ziel zu erreichen war.

Während der zwei Jahre (1765-1766), die David in Vien's Atelier zubrachte,

hatte er Gelegenheit, nicht blos fich von der Richtigkeit der Theorie feines Lehrers zu überzeugen, fondern dieselbe auch praktisch anzuwenden. Nach 1766 fand er Aufnahme an der königlichen Akademie. Um fo mehr stand sein Sinn nach Rom, wo er fich vom Studium der Antiken an Ort und Stelle weiteste Förderung versprechen durste. Und so unternahm er es 1771 mit seinem Bilde «Minerva im Kampfe gegen Mars und Venus», sich um den großen römischen Preis zu bewerben und zwar hinter dem Rücken feines Lehrers. Obwohl er mit Kunftlern zu concurriren hatte, die fich bereits einen Namen erworben, erkannte die Akademie doch ihm den ersten Preis zu. Vien aber setzte es, durch des Schülers Schweigen und Kühnheit erzürnt, durch, dass der erste in den zweiten Preis verwandelt wurde. Aber felbst diese Härte konnte ihr Verhältnis gegenfeitiger Achtung nicht stören; im Gegentheil, sie traten sich sogar noch näher als vordem. Vien meinte öfter, David fei feine beste Leistung. Das Jahr 1772 brachte eine neue Concurrenz; als Stoff war gegeben: «die Kinder der Niobe von Diana's und Apollo's Pfeilen getödtet». David betheiligte fich, diesmal mit Vorwiffen feines Lehrers, fiel aber durch und wollte fich, leidenschaftlich angelegt wie er war, durch Hunger tödten. Nur den vereinten Anstrengungen des ihm verwandten Schriftstellers Sedaine, bei dem er im Louvre wohnte, und des Historienmalers Dayen, der ihm als Mitglied der Akademie feine Stimme gegeben, gelang es, den jungen Mann von feinem Vorhaben zurückzuhalten, nachdem er bereits zwei Tage ohne Nahrung geblieben. Ebenfo unglücklich fiel 1773 feine dritte Concurrenzbetheiligung aus: Sein « Tod des Seneca» blieb ohne Preis. David aber verlor nun den Muth nicht mehr und trat 1774 wiederum in die Reihe der Bewerber. Diesmal erhielt er endlich für fein Bild: «Die Liebe des Antiochus und der Stratonike» den römischen Preis. Von Freude übermannt, verlor er zuerst das Bewusstfein und gestand dann seinen Freunden, dass er nun nach vier Jahren zum ersten Male wieder ausathme.

Und es waren in der That Jahre fehwerer Entbehrungen gewesen, die ihn fogar gezwungen hatten, die Vollendung von Deckengemälden in der Weise Boucher's zu übernehmen, welche Fragonard im Hause der galanten Operntänzerin Guimard in der Chaussée - d'Antin angesangen. Nun aber stand der junge Künstler am heisersehnten Ziele.

Ein glücklicher Zufall wollte, dass im selben Jahre Vien zum Nachsolger Natoire's an der sranzösischen Akademie zu Rom ernannt wurde, an der sich eine Menge Misbsräuche eingeschlichen hatten, die er nun abstellen sollte. Mit ihm machte David im October 1775 seine Romsahrt. Bald gab er sich dem Eindrucke der Antiken vollständig hin und nichts schien ihm wünschenswerther, als so malen zu können, dass man seine Bilder sür alte griechische Gemäde hielte. Zu den Traditionen der Akademie aber trat er in so schneidige Opposition, dass ihm die Einziehung seines Stipendiums angedroht worden sein soll. Dann wurden Raffael und Michel Angelo, Domenichino und Guido Reni seine Vorbilder und er zeichnete nach diesen und später auch nach anderen Meistern, wie nach der Antike so sleisig, dass er in den süns Jahren seines Ausenthaltes in Rom ebenso viel dieke Mappen mit Studien sammelte, von denen er sich fortan nie mehr trennte. Dass freilich sein Geschmack noch der Läuterung bedurfte, erhellt aus der Thatsache, dass er

gleichzeitig Valentin's «Abendmahl» copirte. Dieselbe Unsicherheit spricht sich auch in seinem 1779 im Sinne der Bologneser Schule gemalten «St. Rochus, der die Madonna um Aufhören der Pest bittet», sur das Lazareth zu Marseille, aus. In diesem stehen Erinnerungen an das Hergebrachte noch neben entschiedenen Reformversuchen. Vorher schon (1777 und 1778) waren eine «Bestattung des Patroklos», ein «Triumph des Aemilius Paulus», eine Farbenskizze, sein «St. Hieronymus» entstanden und fast gleichzeitig damit ein «Kopf des Belifar und seines jugendlichen Führers» und das «Reiterporträt des Grassen Potocki» begonnen worden.

Es war eine Zeit allgemeiner Gährung. In der Philofophie, in der Staatswiffenfehaft, im Finanzwefen wie in der Volkswirthfehaft traten neue Ideen auf. Auch die Kunft blieb hierin nicht zurück: Raffael Mengs, Canova, Leffing und Winckelmann fuchten fie, jeder von feinem Standpunkte aus, zu reformiren und David that es nicht minder.

Er hatte funf Jahre in der ewigen Stadt verlebt, als er im Juli 1780 nach Paris zurückkehrte und dort feinen "Belifar" vollendete und im Stadthaufe ausftellte. Es war wohl die Reform-Idee, welche diefem an fich durchaus fchwachen, hohl-pathetifchen und rein theatralifch wirkenden Bilde in den Augen der Parifer folchen Werth verlich, daß fie ihn, der unerkannt das Urtheil des Publikums darüber hören wollte, im Triumphe auf ihren Schultern vor fein Bild trugen. Der Kurfürft von Trier kaufte daffelbe, fpäter gelangte es in die Sammlung des Prinzen Lucian Bonaparte und jetzt befindet es fich in Alton Tower in England.

Nun galt David für den größten Künstler seiner Zeit und Alles drängte sich zu ihm, um seines künstlerischen Rathes theilhaftig zu werden: seine Schüler waren es, welche Jahr für Jahr den römischen Preis davontrugen, und die Regierung sprach ihm ihre Anerkennung dafür aus, indem sie ihm im Louvre eine stattliche Wohnung einräumte.

In Rom hatte David den Sohn des königlichen Hofbaumeisters Pécaul kennen gelernt. Die jungen Männer waren Freunde geworden und als David nach Paris zurückging, hatte ihm Pécaul, der ihn gern als seinen Schwager gesehen hätte, einen Empsehlungsbrief an seinen Vater mitgegeben, in welchem von diesem Project die Rede war. Dieses Briefes gedachte unser Künstler aber erst zwei Jahre nach seiner Ankunst in Paris und übergab ihn nun, als er wegen seiner Wohnung im Louvre mit dem Hofbaumeister zu verkehren hatte. Dieser bot ihm die Hand einer seiner Töchter und David, der sein zweiunddreisigstes Jahr erreicht, nahm sie um so lieber an, als ihm damit zugleich die Aussicht aus einen zweiten Ausenthalt in Rom geboten ward. Die Trauung sand am 16 Mai 1782 statt.

David's Stern war nun im Steigen: die Akademie wählte ihn einftimmig zu ihrem Ehrenmitglied, Ludwig XVI. ernannte ihn zu feinem ersten Hofmaler und der reiche Hofbaumeister machte ihn zu seinem Schwiegersohn!

Ein in diefer Zeit (1783) nur auf dringendes Anfuchen einer Dame vom Hofe, M^{me} de Noailles, unternommener Verfuch, einen Chriftus zu malen, fiel so unglücklich aus, dass David das ihm ohnehin nicht sympathische Gebiet der religiösen Malerei nie wieder betrat.

Es genügte dem Künftler nicht, Ehrenmitglied der Akademie zu fein; er wollte deren ordentliches Mitglied werden und componirte zu diesem Zwecke feinen «Tod des Hector». Auch «Hector und Andromache» stellte er aus und die Akademie wählte ihn auf Grund dieses Werkes am 23. August 1783 einstimmig zu ihrem ordentlichen Mitgliede. Zu derselben Zeit (1783—84) entfanden die Porträts seines Oheims Desmaisons, seiner Schwiegermutter M^{mo} Pécaul, des Arztes Leroy, des Grasen von Clermont d'Amboise und eine Porträtskizze Jaubert's.

Das Jahr 1784 fuhrte David zum zweiten Male nach Rom; diesmal ging er in Begleitung feiner jungen Frau dahin, die ihm inzwiichen zwei Sohne geboren. Den nächften Anlafs diefer Reise gab der Auftrag des Königs, den «Schwur der Horatier» zu malen. Der Künftler begann das Bild in Paris, aber es drängte ihn, es da zu vollenden, wo die von ihm dargestellte Scene gespielt. Als er dasselbe, von seinem Lieblingsschuler Drouaix, der leider schon in seinem vierundzwanzigsten Jahre mit Tod abging, unterstützt, in els Monaten vollendet und zur Ausstellung gebracht, eilte ganz Rom, es zu sehen. Auch der Papst trug Verlangen danach; aber die Etiquette verbot ihm, einen einsachen Privatmann zu besuchen und der Künstler konnte der Einladung, das Bild in den Vatikan zu schafsen, nicht Folge leisten, weil selbes Eigenthum seines Monarchen war und an ihn abgeschiekt werden musste.

Nicht minder enthusiastischen Beisall sand das Werk im Pariser Salon von 1785. Man kann ohne Uebertreibung sagen, dass von dessen Ausstellung dortselbst ein neuer Abschnitt der Culturgeschichte datirt. Nicht allein Maler, Stecher, Plassiker und Architekten erhoben das antike Element auf den Thron. Es ward mit einem Schlage Alles beherrschende Mode: Hausgeräthe aller Art muste antike Formen tragen, Frauen und Mädchen warsen den bauschigen Reisrock bei Seite und das schlicht absallende antike Gewand über, schlüpsten aus den Stöckelschuhen und banden sich Sandalen an die Füsse, schüttelten den Puder aus ihren thurmhoch ausgebauten Locken und schürzten das Haar in einen griechischen Knoten. Etruskische Vasen und griechische Statuen wurden aus der Rumpelkammer hervorgeholt, wo sie staubbedeckt seit der Grossväter Tagen gelegen, und wenn fortan die Götter und Helden des classischen Alterthums nicht mehr in Allongeperrucke und seidenen Strümpsen und Schuhen auf der Bühne erschienen, so gebührt das Verdienst nicht Talma allein, sondern zum Theile wenigstens auch David, im Umgange mit welchem jener seinen Geschmack geläutert hatte.

Jeder Tag brachte dem Künftler neue Huldigungen. Aber auch die Kehrseite der Medaille sehlte nicht. Als der «Schwur der Horatier» 1785 auf der Pariser Ausstellung erschien, sand er nur einen Gegner, das sreilich war d'Angivilliers, der in Sachen der Kunst allmächtige Generaldirector der Bauten. Wie es mit seinem Kunstverständnis bestellt war, bekundet die Thatsache, dass er keinen Abguß des Borghessischen Fechters in die Kunstschule lies, weil man, wie er sagte, solch schlechtes Zeug nicht copiren dürse. Dieser Herr beanstandete nun auch David's epochemachendes Bild, weil es das dem Kunstler gegebene Mass überschritt, weshalb ihm David sarkastisch erwiderte, der Schaden sei leider unheilbar, sosen der Herr Generaldirector das Bild nicht mit der Scheere beschneiden wolle; das aber rathe er ihm um so mehr an, als er, David, dann auch nicht mehr in der Lage wäre, sein Honorar dasur mit 6000 Livres zu sordern.



Der ermordete Marat, Privatbelitz,

Das nächste Jahr 1787 schon sah man im Salon ein großes im Auftrage eines Grasen von Frudaine ausgesührtes Gemälde: den «Tod des Sokrates». Es war ein Stoff or recht nach dem Herzen des Künstlers, der sich die Aufgabe stellte, den Weisen in dem Augenblicke zu zeigen, in welchem er sich in seinem Gespräche über die Unsterblichkeit der Seele auch durch die Darreichung des Dohme, Kunst und Künstler, No. 101 u. 102.

Donme, Kunst und Kunstier. No. 101 u. 101

Schierlingsbechers nicht unterbrechen läfst. Es geht ein wahrhaft großer Zug durch die Composition, über die eine feierliche Ruhe ausgegossen ist. Sokrates fitzt auf feinem Lager, den mit dem Gift an ihn herantretenden und fich weinend abwendenden Gefängnifswärter kaum beachtend. Charles Blanc erzählt, der Künftler habe Sokrates zuerst den Gistbecher in die Hand gegeben gehabt, da habe ihn André Chenier, der feinfühlige Dichter, der noch wenige Stunden vor feiner Hinrichtung am 25. Juli 1794 einige feiner schönsten, tiesempfundenen Elegien fchrieb, darauf aufmerkfam gemacht, dass der Weise den Becher nicht ergreifen durfe, ehe er feinen Satz geendet und David habe feinen Entwurf hiernach abgeändert. Zu Füßen des Sokrates fitzt von Schmerz erstarrt sein Lieblingsschüler Platon, während die übrigen Schüler fich um das Kopfende feines Lagers drängen, Schmerz und Verzweiflung in Blick und Miene, Aristoteles, unfahig, den letzten Todeskampf zu schauen, bei Seite getreten ist und sein Haupt an die Steinwand des Gefängnisses presst und im Hintergrunde eben die Angehörigen des Verurtheilten, nachdem fie ihm das letzte Lebewohl gefagt, die Treppe hinansteigen. Mit dem hohen Ernst der Composition steht aber der Vortrag in unlösbarem Widerfpruch: in der Ausführung des Details zu weitgehend, geleckt und gefucht, flört er den Eindruck des Werkes in bedenklichfter Weife, fo dass man dasselbe im Stiche von Massard weit mehr geniesst.

Von einer kurzen Reife nach Flandern zurückgekehrt, bekam der Künftler 1786 vom Grafen von Artois, dem Bruder des Königs, den Auftrag, «die Liebe des Paris und der Helena» zu malen. Der Graf galt als der galantefte Mann am Hofe, an dem die Traditionen der galanten Zeit des Regenten und Ludwig's XV. noch nicht ganz erlofchen waren. David kannte die Vorliebe feines hohen Auftraggebers für weibliche Formen und trug ihr in feinem Werke volle Rechnung. Aber vielleicht liegt gerade darin der Grund, daß er felber auf die fonft verdienfliche Arbeit nie fonderlich gut zu sprechen war. Seitdem hat selbe in der Galerie des Louvre Platz gefunden.

Es ift oben des Widerspruchs zwischen Stoff und Mache gedacht worden, dessen sich David in seinem «Tod des Sokrates» schuldig machte. Fast noch stärker als dort tritt er in seinem «Brutus vor den Leichen seiner von ihm zum Tod verurtheilten Söhne» zu Tage. Dieses von Ludwig XVL bestellte und nun gleichsalls im Louvre besindliche Bild war im selben Jahre, in dem die Revolution wie ein Orkan über Frankreich hereinbrach, im Salon ausgestellt, und kennzeichnet in charakteristischer Weise das sich damals geltend nachende Bestreben, die Nation wieder für Ehre, Vaterland und Mannestugend warm und empfanglich zu machen. Der Austrag selber darf wohl als eine der Revolution gemachte Concession seines des Königthums bezeichnet werden, der bald andere weitergehende solgten, bis schließlich Ludwig XVI. sein Haupt auf den Block legte. Auf seinem ersten Entwurse hatte David die Lictoren die abgeschlagenen Häupter herbeibringen lassen; politische Bedenken aber ließen sie ihn später in der Aussührung verhüllen, eine Aenderung, welche vom ässthetischen Standpunkte aus kaum getadelt werden nöchte.

Selbstverständlich waren die Künstler nicht die Letzten, welche von den Freiheitsideen ergriffen wurden. In der That war die Organisation der Akademie eine unzeitgemäße und die Künstler verlangten nun mit Recht durchgreisende Reformen und stellten David an ihre Spitze. Da die Akademie nichts davon wissen wollte, wendeten sich die Unzusriedenen mit ihren Beschwerden an die Pariser Commune und die Nationalversammlung, welch letztere auf Lebrun's Antag den Beschluss sastet, es sollten alle Akademien Resormvorschläge vorlegen. David nahm an den Debatten hervorragenden Antheil und sah sich hier seinem vormaligen Lehrer, dem Grasen Vien gegenüber, um den sich die Conservativen schaarten. Die Angelegenheit ward übrigens schliefslich zu beiderseitiger Zufriedenheit geordnet.

David huldigte mit ganzer Seele den Ideen der Revolution und foll feiner Verehrung für fie und die inzwischen zusammengetretene constituirende Versammlung dadurch Ausdruck gegeben haben, dass er der Letzteren am 25. September 1790 ein Bild verehrte, welches das Erscheinen des Königs in ihrem Sitzungssaale am 14. Februar dessielben Jahres zum Gegenstand hatte. Dem liegt aber eine Verwechselung mit dem Kupserstechen David zu Grunde.

Die Constituante ertheilte übrigens dem Künftler noch im selben Jahre den ehrenvollen und seinen politischen Gesinnungen entsprechenden Austrag, seine Skizze auszusuhren, welche die denkwürdige Scene verewigt, wie die Vertretter des sranzössischen Volkes, aus ihrem gewöhnlichen Sitzungssaal vertrieben, sich in das Versailler Ballhaus flüchten und dort schwören, nicht auseinander zu gehen, bevor sie ihrem Lande eine Constitution gegeben. Indes blieb es bei der mit der Feder gezeichneten und mit Bister untertuschten Skizze, der sorgfältigst ausgesührten, welche wir von des Künstlers Hand besitzen.

Von 'David's edler Gefinnung giebt die Thatfache glänzendes Zeugnifs, daß er auch den ihm von der Jury des Salons von 1792 zuerkannten ersten Preis mit 7000 Frs. ablehnte und unter drei andere Künstlern vertheilen ließ.

So wild bewegte Zeiten, wie die, welche das verhängnisvolle Jahr 1789 inaugurirte, konnten der Kunft nur Nachtheil bringen. Der Adel und die Reichen
fahen der Zukunft mit gerechter Sorge entgegen und befchränkten ihre Ausgaben
auf das Nothwendigfte. So war an umfaffendere Aufträge für Künftler nicht zu
denken. Und hätte es David auch daran nicht gefehlt, feine Gemüthsstimmung
entbehrte jener Ruhe und inneren Sammlung, ohne welche höheres künftlerisches
Schaffen nicht gedacht werden kann. Leidenschaftlichen Sinnes warf er sich alsbald der Revolution in die Arme und widmete ihr all seine Kräfte. Indess sand
er selbst in dieser Richtung Gelegenheit, als Künftler thätig zu sein; zunächs,
indem er sich an die Spitze der Bürger stellte, welche das Fest vom 15. April
1792 zu Ehren der wegen Ungehorsams gegen ihre Offiziere verurtheilten Soldaten
vom Regiment Châteauvieux veranstalteten, indem sie diese Strasbaren zu Opsern
des Despotismus stempelten. Er lieserte dazu insbesondere die Zeichnung des
Festwagens und mehrerer Basreließ, die ihm den Beisall der Clubs eintrugen.

In Folge feiner intimen Beziehungen zu den Hauptern der republikanischen Partei wurde David im nämlichen Monate als Deputirter der Stadt Paris in den Nationalconvent gewählt. Hier nahm er auf den Bänken des Berges Platz und betheiligte sich auf das Lebhasteste an den Berathungen. Und als nach der erfolglosen Beschiefsung von Lille durch die Oesterreicher der Volksrepräsentant Gossun am 8. October desselben Jahres den Antrag stellte, der Stadt Lille ein

41

Ehrenbanner und ihren Bewohnern eine Entschädigung von zwei Millionen zu votiren, erhob sich kurze Zeit danach David, um einen Gegenantrag zu stellen. Derfelbe ging dahin, es feien in Lille und Thionville Pyramiden oder Obeliske aus Granit zu errichten, auf ihnen die Namen aller bei der Vertheidigung dieser Städte gefallenen Bewohner in Metall anzubringen und die Denkmäler ferner mit Ornamenten zu schmücken, die aus den Trümmern der Sockel der in Paris zerstörten Statuen der Könige hergestellt worden. Weiter sollten aus dem Metall der fünf Statuen Denkmünzen geprägt werden u. f. w. Sein Antrag ward angenommen und der Commission für den öffentlichen Unterricht zugewiesen. Dabei aber blieb es. Am 11. November 1792 ging der auch von David unterstützte Antrag auf Aufhebung der Akademie an diefelbe Commission. Als zwei französische Kunstler von der römischen Polizei eingekerkert worden, ohne dass eine strafbare That vorlag, veranlasste David durch eine sulminante Rede im Convent die Intervention der Regierung und bald danach brachte er ebenda den Antrag ein, die in der französischen Akademie zu Rom aufgestellten Büsten Ludwig's XIV. und Ludwig's XV. zu vernichten. Ja er stimmte fogar für den Tod Ludwig's XVI.

Die Ermordung des Malers und Volksrepräfentanten Michel Lepelletier durch einen vormaligen Garde-du-corps am Vorabende der Hinrichtung des Königs begeifterte unseren Künftler zu einem die letzten Augenblicke seines Collegen darstellenden Bilde, welches er am 29. März 1793 dem Convent anbot. Lepelletier hatte gleich David sür den Tod des Königs votirt und darauf wies die Inschrift eines Blattes hin, das man, von einem Schwert durchbohrt, an einem dünnen Faden über der Todeswunde hängen sah. Die Inschrift lautete: •]e vote la mort du tyran. • Zu einer so schweren künstlerischen Verirrung ließ sich der enragirte Republikaner hinreissen. Als er jedes Honorar für sein Bild ausschlug, votirte ihm der Convent eine Bürgerkrone, und in der Zeit vom 16. Juni bis 15. Juli 1793 sehen wir ihn gar bei den Jakobinern den Vorsttz suhren.

David war es auch, der das exaltirte Project zum republikanifchen Fest vom 10. August 1793 entwarf und dem Convent und dem Jakobiner-Club in Vorlage brachte. Vom Convent vorgeschlagen ist diese Feier unter dem Namen des Constitutionssestes bekannt. Der Convent nahm dassielbe an und brachte es mit einem Kostenauswand von 1,200,000 Livres zur Aussührung. Man sah da die «Quelle der Wiedergeburt», d. h. die Statue eines Weibes, die Wasser aus ihren Brusten drückte; einen Triumphbogen, gekrönt von einer Gruppe von Frauen, welche eine Kanone zogen, über der ein Kränze spendender Genius schwebte; die Statue der Freiheit, zu deren Füsen die Attribute des Despotismus verbrannt wurden; das französsische Volk, den Föderalismus erwürgend, der halb als Weib, halb als Schlange dargestellt war u. s. w.

Am Tage, nachdem David's Freund Marat, in welchem er einen zweiten Phokion gefehen, unter Charlotte Corday's Meffer gefallen, forderte Guirault den Künftler im Convent auf, auch Marat's Ende durch feinen Pinfel zu verewigen. So entstand das Bild, welches vom Standpunkte der Ausfuhrung aus betrachtet, ohne Zweifel fein bestes genannt werden darf. Gelang es ihm doch, selbst das scheußliche Gesieht des blutdurstigen Tyrannen bis zu einem gewissen Grade zu verklären!



Napoleon auf dem St. Bernhard. Königl. Schlos in Berlin.

Schon feit dem Jahre 1792 führte David in allen Angelegenheiten, welche die Kunft berührten, das große Wort, wie wir gesehen haben. Und dabei förderte er, von Parteileidenschaft verblendet, keineswegs allzeit die wahren Interessen der Kunft, am wenigsten durch die Aushebung der Akademie zu Rom und damit des römischen Preises, an dessen Stelle auf seinen Antrag jährlich suns Preise zu ie 2400 Frs. traten. Wenn er fo gegen die Akademie und gegen die Akademiker vorging, so hatte das allerdings einen Beigeschmack von Rache, denn sie waren es gewesen, welche ihm entgegen getreten, als er sich der Kunst zugewendet. Abgeschen davon aber war er seinen zahlreichen Schülern gegenüber nichts weniger als ein Pedant, fondern fuchte fie weniger durch Strenge als durch freundlichen Rath auf den Weg zu führen, den er für den rechten hielt. Wenn gleichwohl die Mehrzahl derfelben fich nicht blos in ihrem Privatleben durch überspanntesten Patriotismus bemerkbar machten, fondern auch ihren Arbeiten den Stempel desfelben aufdrückten, so hatte das seinen Grund einerseits in dem allgemeinen Zuge der Zeit, der bei jüngeren Männern doppelt stark zu Tage trat, andrerseits in ihrer Anhänglichkeit an den geliebten Lehrer,

Die Führer der Revolution kannten das Volk zu gut, als daß sie nicht von einem Mittel, dasselbe für deren Ideen zu begeistern und warm zu halten, ergiebigsten Gebrauch gemacht hätten: von dem Mittel pompös ausgestatteter Feste und prunkvoller Aufzüge. Sehon bei dem Leichenbegängnisse Voltaire's (1788) waren die Haupttheilnehmer in antiker Tracht erschienen, solchen Einsluss hatte David's Kunstrichtung auf das öffentliche Leben gewonnen, und als nun die Revolution ihn zu ihrem Ceremonienmeister machte, herrschte er auch nach dieser Seite hin als Dietator und inscenite von da an alle öffentlichen Feste, namentlich auch das zu Ehren «des höchsten Wesens».

David befchränkte feine politifche Thätigkeit nicht auf den Nationalconvent; er war, wie wir fahen, auch Mitglied des Jakobiner-Clubs. In jenem aber war es, wo er am 17. Brumaire des Jahres II beantragte, auf dem Platze des Pont-Neuf dem franzöfischen Volke ein coloffales Denkmal zu errichten, und wo er fur Marat die Ehre des Pantheons verlangte.

Um diefe Zeit scheint David's republikanische Exaltation am höchsten gestegen zu sein, so dass man fast meinen möchte, es hänge das mit seiner Stellung als Mitglied des Sicherheits-Ausschusses zusammen, in welchen er am 13. September 1793 gewählt worden.

In dieser Eigenschaft wohnte er auch dem berüchtigten Verhöre der Tochter und Schwester des unglücklichen Königs bei, in welchem Chaumette diesen die bekannten scheusslichen Fragen vorlegte, denen die dem Dauphin abgepressten und verdrehten Antworten zu Grunde lagen.

Wichtiger und folgenreicher als alle diese und ähnliche Anträge war ein anderer auf die Reorganisation des Nationalmuseums bezüglicher. Das Nationalmuseum war im Sommer des Jahres 1792 dadurch gebildet worden, dass man die bedeutendsten Werke der verschiedenen königlichen Kunstsammlungen in der großen Galerie des Louvre vereinigte. David entwickelte sür das Museum, aus welchem die heutige Galerie des Louvre hervorging, eine wahrhast segensvolle Thatigkeit.

Sein Ansehen im Convent war ein so hohes, daß er am 16. Nivôse des Jahres II zum Präsidenten desselben erwählt ward. Er hatte den Präsidentenstuhl indess nur vom 17. Nivôse bis 1. Pluviôse (5. bis 20. Januar 1794) inne. Seine politische Laufbahn aber schloss er am 3. Thermidor mit der Vorlage eines Entwurses der Festlichkeiten für die jugendlichen Freiheitskämpser Barra und Viala.

Sechs Tage nachher war Robespierre, mit dem zu sterben David sich noch kurz vorher bereit erklärt hatte, von seiner Höhe herabgesturzt und ris im Sturze auch seine Freunde mit sich. Es war in der stürmischen Sitzung am 13. Thermidor, als André Dumond den abwesenden David als einen Spiessgesellen Robespierre's personlich angriff und dessen Ausstoßung verlangte und durchsetzte. Am 15. erfolgte seine Verhaftung. Nachdem er vier Monate im Kerker des Luxembourg zugebracht, votirte der Convent am 8. Nivöse seine Freilassung auf Antrag des Volksrepräsentanten Bailleul und seiner Schüler und nahm ihn sogar wieder in seinen Schoofs aus, überzeugt, dass er von Robespierre, in dem er einen zweiten Sokrates gesehen, versührt und missbraucht worden. Die Hast war eine sehr strenge gewesen und dem Künstler nur in der letzten Zeit zu arbeiten erlaubt worden. Er benützte diese Erlaubniss dazu, seinen *Homer, den Griechen seine Dichtung vortragend* vorzunehmen und eine Composition zu entwersen: *Junge Mädchen, einem schlassenden Dichter Almosen reichend*.

Von diesem Tage an betheiligte sich David an den Verhandlungen des Convents nur, wenn es galt, seinen Einstus für die Kunst geltend zu machen. Gleichwohl ward er am 9. Prairial wieder eingekerkert und verblieb drei Monate hindurch (bis zum 4. Fructidor, 21. August 1795) im Gesängniss aux quatre Nations. Erst die Amnestie des 4. Brumaire des Jahres IV brachte dem zuletzt mit Hausarrest belegten Künstler völlige Freiheit. Dem Convent folgte das Directorium und die 750 Mitglieder des Convents traten theils in den gesetzgebenden Körper ein, theils in das Privatleben zurück. Unter den Letzteren besand sich auch David, um von nun an nur noch der Kunst zu leben.

Nach dem Missgeschick der letzten Zeit leuchtete David nun wieder ein freundlicheres Gestirn; die Reorganisation der französischen Akademie brachte ihm seine Aufnahme in selbe. Sie entschädigte ihn sur das Erlittene.

Die politischen Anschauungen David's und seiner Frau gingen weit auseinander und es konnte nicht sehlen, dass in Folge dessen zwischen Beiden eine Erkältung eintrat, welche zur Zeit der Hinrichtung des Königs zu einer völligen
Trennung suhrte; seine Frau überließ ihm die beiden Söhne, behielt aber die
beiden Töchter bei sich. Gleichwohl unternahm seine Gattin, edel angelegt, wie
sie war, die gesährlichsten Schritte zu seiner Besreiung aus dem Kerker. Es drängte
ihn, seinem Dankgesuhle dasur mit den Mitteln seiner Kunst Ausdruck zu geben;
so entstand noch im Gesangnisse der Entwurf seiner «Sabinerinen». Er hielt von
diesem im Lause der nächstsolgenden Jahre ausgesuhrten Gemälde ungemein
viel und stellte es über seinen «Schwur der Horatier», weil es «griechischer»
wäre, wie er sich ausdrückte. Die Kritik war und ist darüber anderer Ansicht,
sie stimmt ziemlich darin überein, dass die Composition wohl etwas weniger an
das Theater errinnere, dasur aber auch weniger packe. Das sind schön frisstre
Elegants aus den Champs Elysees, welche für einen Augenblick den Helm aus

Haupt gedrückt und Schild, Schwert und Speer zur Hand genommen haben, aber keine Römer und Sabiner und was vollends ihre Weiber anlangt, fo find ihre Bewegungen womöglich noch gefuchter. Für fo viel Mangel an innerer Wahrheit vermag der reichfte archäologische Apparat nicht zu entschädigen, am wenigsten ein fo vielsach missverstandener. Dahin gehören namentlich seine ungezäumten Reitpserde. Uebrigens waren die "Sabinerinnen" das erste Bild, das (1799) in Frankreich, englischer Sitte folgend, gegen eine Eintrittsgebühr ausgestellt ward. Es trug ihm während sun Jahren mehr als 65000 Francs ein und wurde erst 1808 in den Salon gegeben, um 1819 von einem Kunstsreude de la Haye um 100,000 Francs erworben zu werden, später aber in die Louvregalerie zu kommen. Im selben Jahre 1799, in welchem David die "Sabinerinen" vollendete, malte er auch eine Variante derselben, welche nur geringe Abänderungen zeigt und "Sappho mit Phaon" dermal in Russland besindlich.

In die Zeit feiner Arbeit an den "Sabinerinen" fallen zahlreiche Porträts, wie das Danton's, für dessen Tod er gestimmt, nach einer Marmorbüsse, des berühmten Arztes Lerog, seiner Schwiegereltern, des berühmten Chemikers und vormaligen General-Steuerpächters Lavoisier und seiner Gattin und vieler anderer mehr oder minder bekannter Persönlichkeiten; serner eine «Vestalin» (halbe Figur.) eine Studie: «Psyche» und Wiederholungen der «Horatier» und des «Belisar» in verkleinertem Masstabe.

Schon einige Zeit vor dem 18. Fructidor hatte General Bonaparte den Künstler im Intereffe von deffen perfönlicher Sicherheit eingeladen, fich zur italienischen Armee zu begeben und deren Schlachten zu malen. David aber abgelehnt, weil er Paris nicht verlassen wollte. Nach dem Frieden von Campo Formio zurückgekehrt, traf der General veranstalteter Massen bei dem Sekretär des Directoriums Lagarde mit dem Künstler zusammen und sagte ihm schon bei der zweiten Begegnung zu, sich von ihm in ruhiger Haltung auf sich bäumendem Rosse malen David hatte ihn neben feinem Rofs und den Friedensvertrag von zu lassen. Campo Formio in der Hand malen wollen. Die Ausführung ward jedoch durch die Zeitverhältnisse hinausgeschoben. Erst nach Bonaparte's Rückkehr von Marengo kam der Gegenstand wieder zur Sprache; aber der erste Conful weigerte sich dem Künftler zu fitzen, weil das die Helden des Alterthums auch nicht gethan, und dieser malte ihn ohne Sitzung, aber mit Benutzung einer früheren Skizze. So entstand das berühmte Bild; «Napoleon auf dem St. Bernhard,» welches die preufsische Regierung 1814 aus Saint Cloud nach Berlin bringen liefs, wo es sich im K. Schloffe befindet als alleiniger Erfatz für eine Anzahl von den Franzofen ans Berlin geraubter Gemälde, die im Jahre 1815 in Paris nicht wieder aufgefunden werden konnten. Man kann wohl ohne Uebertreibung fagen, dass der gewaltige Mann, der durch eigene Kraft aus der Kadettenschule von Brienne sich zum Herrn halb Europa's aufschwang, nie großartiger erfasst und dargestellt wurde. Napoleon ist als commandirender Feldherr dargestellt, ruhig, wie er es gewünscht, auf fich bäumendem Rofse, nur fein Mantel flattert im Winde. Auf einem Felfen zu feinen Füßen steht sein Name über denen Hannibals und Karls des Großen eingemeißelt. So hatte der vormalige Anhänger Marat's und Robespierre's schmeicheln gelernt. Das Bild ward im Jahre 1800 vollendet und später viermal wiederholt,

einmal für den König von Spanien, einmal für das franzöfische Nationalmuseum und das dritte Mal für den Künstler selbst, der diese Wiederholung für die beste hielt. Auch an zwei großartigen Projekten jener Zeit hatte David hervorragenden



Pius VII, und der Cardinal Caprara. Galerie des Louvre.

Antheil; an dem der Vergrößerung des Invalidenhaufes und dem der Errichtung von Denkfäulen für Vertheidiger des Vaterlandes und der Freiheit in allen Departements-Hauptflädten, zu denen in Paris noch eine weitere auf dem Eintrachtsplatz kommen follte.

Dohme, Kunst und Kunstler, No. 101 u. 102

Napoleon wußte die Kunst Davids, der zu seinen begeistertsten Verehrern zählte, für feine Zwecke auszunutzen und überhäufte ihn mit Auszeichnungen: er ernannte ihn zu Anfang des Jahres 1800 zum "Maler der Regierung", eine Stelle, die David jedoch ablehnte; der Künstler war ferner unter den ersten, denen er den von ihm gestifteten Orden der Ehrenlegion verlieh, und kaum hatte er sich die Kaiferkrone aufs Haupt gefetzt, als er denfelben zu feinem ersten Maler ernannte. Zuvor schon hatte er ihm den Austrag gegeben, seine Krönung, die Vertheilung der Adler, feine Inthronifation in Notre Dame und feinen Einzug im Stadthause zu malen. An der nun im Versailler Museum befindlichen Krönung malte David volle vier Jahre; hatte er dabei doch mit taufend Schwierigkeiten zu kämpfen, die theils in ihm felber lagen, theils von aufsen an ihn herantraten, David's Palette war für ein folches Werk nicht farbenreich genug, doch erfetzte er diesen Mangel durch eine glückliche Gruppirung so vieler mit größter Porträtähnlichkeit wiedergegebener mehr oder minder intereffanter Personen. Wenn gegen die Auffassung des Momentes der Einwand erhoben wird, der Künstler habe nicht die Krönung Napoleon's gemalt, fondern die feiner Gemahlin, fo dürfte dagegen zu bemerken fein, dass er ohne Zweisel vom Kaiser den bezüglichen Befehl erhalten.

Nachdem der Kaiser das Bild schweigend dreiviertel Stunden betrachtet, wederdet er sich zu David mit den Worten: C'est bien, très bien, David, vous avez deviné toute ma pensée, vous m'avez fait chevalier français. Je vous sais gré d'avoir transmis aux siècles à venir la preuve d'affection que j'ai voulu donner à celle qui partage avec moi les peines du gouvernement. Und ein paar Schritte zurücktretend, lüpste der Kaiser seinen Hut vor David, verbeugte sich vor ihm und sprach mit erhobener Stimme: "Je vous salue."

Das Porträt Pius VII., welches David 1805 malte, zeichnet fich ebenfo durch fcharfe Charakteriftik als energifche Behandlung aus. Außerdem malte er den Papft noch zweimal. Im gleichen Jahre entstand auch das bekannte Bildnifs Napoleon's, stehend, mit dem Krönungsornate angethan, das König Hieronymus von Westfalen von ihm verlangte.

Das Jahr 1810 brachte "die Vertheilung der Adler auf dem Marsfelde," ein Bild, das durch die verworrene Composition den Ruhm des Künftlers schwer genug schädigte. David mochte selber fühlen, dass er sich auf ein, seinem Naturell fremdes Gebiet habe drängen lassen und so kam es, dass die Skizzen zu den beiden anderen vom Kaiser bestellten Bildern unausgesührt blieben.

Von allen Porträts des Kaifers, die David malte, fand keines den Beifall des Herrfchers in fo hohem Grade, als das 1810 für Lord Douglas ausgeführtet, das den Kaifer nach bei der Arbeit durchwachter Nacht am frühen Morgen, delfen Licht mit dem der herabgebrannten Kerzen kämpft, in feinem Arbeitszimmer zeigt. David mußte es viermal wiederholen und Napoleon meinte, der Kunftler habe ihn ganz richtig verstanden; er arbeite des Nachts für das Wohl feiner Unterthanen und des Tages für feinen Ruhm.

Als Bonaparte 1800 aus Italien zurückgekehrt war, arbeitete David eben an einem Bilde "die Thermopylen". Der Gegenstand erfreute fich des Beisalls des siegreichen Generals nicht; er meinte der Künstler könne etwas besseres thun als

Befiegte malen. David theilte diese Ansicht zwar nicht, wurde aber im Augenblick doch von der Ausführung des Bildes abgehalten. Nun bot ihm das Jahr 1811 die nöthige Musse; er nahm es wieder vor und vollendete es in ungewöhnlich kurzer Zeit. Es zeigt den Augenblick, in welchem Leonidas fich zum Kampfe rüftet. Melancholie und stolze Geringschätzung des Lebens spiegeln sich in den grofsartigen Zügen des Helden, der still sinnend und unbeweglich inmitten des wilden Treibens feiner dem Tode entgegen gehenden Schaar steht. Hat der Künftler, der fich hier mehr als in einem anderen Werke als ächter Dichter bewährte, das Intereffe auch in feinem Leonidas concentrirt, fo hat er es doch auch nicht an entsprechenden und theilweise sogar tief ergreifenden Episoden fehlen laffen, wie die des begeifterten blinden Kämpfers, der von einem Sklaven feinem Bogen die rechte Richtung geben läfst, und jene des jungen Spartaners, der beim Abschiede seinem Erzieher schwört, er werde sich seiner und seiner Lehren würdig erweifen. David überliefs indefs, fo werth ihm das Bild war, die Ausführung zum größten Theile Rouget, einem seiner begabtesten Schüler, dessen weiche kokette Manier mit dem ernsten und seierlichen Gegenstande in unlösbarem Widerforuche steht.

Während der Occupation des Jahres 1814 verschickte David all seine Bilder zu einem weit im Westen Frankreichs lebenden Freunde, wo sie bis zur Rückkehr Napoleons von Elba blieben. Napoleon, der vor Jahren, ohne das Bild geschen zu haben, die Wahl des Gegenstandes getadelt, besuchte David nach seiner Rückkehr von Elba, schenkte ihr nun seinen ganzen Beisall und trug sich mit dem Gedanken das Bild stechen und den Stich in allen Militärunterrichts-Anstalten aufhängen zu lassen. Seine zweite Abdankung machte ihm indess die Aussuhrung dieses Vorhabens unmöglich. Inzwischen hatte er David noch zum Commandeur der Ehrenlegion ernannt.

In Folge der Rückkehr Ludwigs XVIII. und feiner Proklamation von Cambrai hielt es David für gerathen, Frankreich zu verlaffen und fich in die Schweiz zu begeben, wo er bis Ende Auguft 1815 blieb, um dann nach Paris zurückzukehren, wo jetzt am Hof eine weniger gereizte Stimmung gegen die Anhänger Napoleon's die Oberhand gewonnen hatte.

Das Gefetz vom 12 Januar 1816, das die Königsmörder von der allgemeinen Amneftie ausnahm, vertrieb den Künftler aus feinem Vaterlande. Er zählte 67 Jahre, als er ihm ein letztes Lebewohl fagte und nach Brüffel ging, wo er gleiche Sprache, gleiche Sitten und herzliche Gastfreundschaft fand. Vorerst hatte er sich in Rom niederlassen wollen, aber trotz des Wohlwollens Pius' VII. die Erlaubniss hierzu nicht erhalten können. Friedrich Wilhelm III. von Preußen hörte kaum von seinem Eintressen in Brüssel, als er ihm durch seinen Gesandten in Paris die Direction aller Kunstanstalten seines Reiches anbieten liefs und Alexander von Humboldt unterstützte den Grasen von Goltz durch einen eindringlich geschriebenen Brief. Seine Vaterlandsliebe aber erlaubte es dem Künstler nicht, dem Feinde zu dienen. Er hatte zwei Freunde, die gleich ihm exilirt waren, um ihren Rath gefragt. Cambacérès rieth ihm anzunehnien, Sieyes abzulehnen. Er solgte dem Rathe des Letzteren, der seiner eigenen Ansicht entsprach. Umfont drangen der preussische Gesandte in Brüssel, Graf Hatzseld, seine Gemahlin,

und felbst des Königs Bruder, der ihn in seinem eigenen Wagen mit nach Berlin bringen wollte, in David — er blieb in Brussel, wo er vom Hose und dem Publikum gleich hoch geehrt ward, und entsaltete trotz seinem hohen Alter eine ausserordentliche Thätigkeit. Dem Porträt des Generals Gerard solgten innerhalb der Jahre 1816 bis 1824: «Amor beim Morgenroth Psyche verlassend,» sur den Grasen Sommariva; «Telemach und Eucharis,» sur den Grasen Schoenborn; eine Wiederholung desselben Bildes sür Herrn Didot den Jüngeren; die vierte Wiederholung der «Krönung Napoleon's;» «eine einem jungen Mädehen wahrsagende Zigeunerin» und zahlreiche Porträts.

Und noch im Jahre 1824, als man mit Grund glauben durfte, der greife Künftler habe fich zur Ruhe gefetzt, trat er wieder mit einem großen Gemälde: «Mars, von Venus und den Grazien entwaffinet» vor die Welt. Indess liefs fich die Abnahme feiner künftlerischen Kräfte in diesem Bilde, wie viel Gutes es auch besitzen mochte, nicht wohl verkennen. Er felbst behauptete, seine Phantasse es so frisch, wie in seiner Jugend und er componire in Gedanken mit derselben Leichtigkeit wie früher, nur seine Hand versage ihm ihre Dienste. So blieb ihm denn nichts mehr übrig, als auf die Ausübung seiner geliebten Kunst zu verzichten; doch konnte er nicht umhin, an den Wänden und selbst den Möbeln seines Ateliers mit Kohle mancherlei Croquis zu entwersen.

Verschiedene Versuche David nahestehender Personen, ihn zu bewegen, er möge Schritte thun, welche zu seiner Rückkehr nach Frankreich suhren konnten, scheiterten an der Festigkeit des greisen Künstlers.

Kaum war er im Sommer 1825 von einer kurzen aber gefahrlichen Krankheit genesen, als wiederholte Schlagansalle seine treue Gattin lähmten, die ihm
ins Exil gesolgt war. Im Herbste suhte er sich wie verjüngt und ging noch
einmal an die Arbeit, um seinen «Zorn des Achilles» zu malen. Im Dezember
aber stellte sich eine Schwäche eine, welche ihn zwang, die Vollendung des Bildes
Michel Stapleau zu übertragen, der die Ausgabe unter den Augen seines verehrten Meisters löste.

Ende August ward David noch die Mittheilung der ihm von der «Société des Beaux Arts et de Litérature» in Gent votirten Medaille, welche er durch die Uebersendung von vier Zeichnungen erwiderte. Seine Schwäche aber nahm in bedenklichter Weise zu.

Es war am 20. Dezember, als Stapleau dem faft fehon in den letzten Zügen liegenden Künftler einen Probeabdruck von Langier's Stich nach feinen Thermopylen vorlegte. David ließ fich feine Brille reichen und fprach trotz der heftigen Schmerzen, welche ihn peinigten, den Stich in feinen einzelnen Theilen verfolgend, fich darüber aus. Nur der Kopf des Leonidas fand feinen Beifall. Dann entfank das Glas feiner Hand, fein Haupt fiel auf die Bruft herab: er war hinübergegangen. Sein letzter Blick, fein letztes Wort hatten der Kunft gegolten. Seine letzte Arbeit aber war ein Entwurf gewefen: «Die Ueberwältigung Lueretia's durch Tarquin.»

Seine sterblichen Ueberreste wurden am 7. Januar 1826 in der Kirche der hl. Gudula in Bruisel beigesetzt. Die Bitte seiner Familie, seine Asche ins Vaterland zurücksuhren zu dürsen, wurde auch von der Regierung des Bürger-Königs abschlägig beschieden.

Von feinen Zeitgenossen ward David masslos bewundert; unsere Zeit begeht den entgegengesetzten Fehler, indem sie seine Verdienste unterschatzt. Um ihm gerecht zu werden, muss man vor Allem sethalten, dass seine kunstgeschichtliche Bedeutung seine kunstlerische weit hinter sich läst.

Ist es auch, wie wir gesehen haben, zu viel gesagt, wenn man behauptet, er sei der erste französische Künstler gewesen, der die in tiese Entartung versunkene



Porträt der Mme Pécoul, Galerie des Louvre,

Kunst feiner Tage durch Hinweisung auf die Nothwendigkeit des Studiums der Antike reformirte und selbe zu einer gesunden, naturgemäßen Anschauung, zu einem reineren Stile suhrte; gebührt das Verdienst nach diesen Richtungen hin zuerst thätig gewesen zu sein, in der That nicht ihm, sondern seinem Lehrer Vien, der mit Recht sagen konnte: "J'ai entr'ouvert la porte; David la poussée» — so war es doch seine mit Leidenschaft gepaarte eiserne Energie, welche schon ein halbes Jahrzehnt vor dem Ausbruche der politischen Revolution eine andere im Reiche der Kunst hervorries, und die neue Richtung der neuen staatlichen Ordnung dienstbar machte.

Die allgemeine Laxheit in Sachen der Moral und des Rechts, die Kläglichkeit des öffentlichen Lebens trug fehon den Keim der Reaction in fich, welche Dank der Geftaltungskraft David's in der Kunft eher eintrat als in der Politik. War David auch viel zu fehr Franzofe, um von der Antike mehr zu erfafsen als die äußere Form, fo verdient doch fein redliches Streben, den Geift des klaftifichen Alterthums, die fehlichte Kraft und den strengen Adel desseben in sich aufzunehmen und feinen eigenen Schöpfungen einzuhauchen, deshalb nicht minder unsere Anerkennung.

Als David auftrat, war das Ansehen der alten Schule bereits gründlich erschüttert, nicht zum geringsten Theile durch die bis zur Verachtung gesteigerte Abneigung gegen fie, welche der fittenstrenge König Ludwig XVI. mit unverkennbarer Absichtlichkeit zur Schau trug. Ein Fürst wie er und ein Künstler, der wie David in feinen Compositionen durch die Verherrlichung der staatsbürgerlichen Tugenden der alten Römer auf das hinwies, was vor Allem Noth war, zwei folche Männer mußten eigentlich Bundesgenoffen sein. Aber die, welche das Sittengesetz verbunden, trennte bald danach die Politik. Uebrigens wurde man viel irren, wenn man glaubte, es sei der eigentliche Geist der Antike gewesen, dem David feine coloffalen Erfolge bei feinen Landsleuten verdankt. Im Gegentheil: es war das Studirte, das theatralifch Uebertriebene in feinen Werken, was fie am starksten anzog und anziehen musste. Denn mochten sie noch so viel vom alten Hellas und Rom schwärmen, mochten sie Feste feiern, die nach griechischen und römischen Vorbildern angeordnet waren, mochten Einzelne von ihnen auch in Chlamys und Toga einher stolziren, mochten sie auch vom redlichsten Bestreben erfullt sein, ihre neue Republik nach antikem Muster zu construiren - sie waren nach wie vor Franzofen und es blieb ihnen, wie ihm, jene erhabene Stille und Reinheit der Seele fremd, welche die Werke der Hellenen zu Idealen aller Zeiten macht. David's Kunst war ebenso wenig national, wie die neuen Staatseinrichtungen es waren. Es war das energisch auftretende Aeussere, das Pompöse, das Pathetische, dem fie fich nicht zu entziehen vermochten, weil es ihrem eigensten Wesen entsprach. Wäre David der Revolution ferne geblieben, anstatt sich in deren Strudel zu sturzen und mit Marat und Robespierre gemeinfame Sache zu machen, es steht fehr zu bezweifeln, ob er mehr als gewöhnliche Erfolge gehabt hätte.

Als Politiker machte David mehr als Eine Wandelung durch, als Kunftler hielt er mit eiferner Energie an dem feft, was er fur das Rechte hielt: fein «Leonidas» find durch das Königthum, die Republik, das Kaiferreich und die Refauration von einander getrennt, aber die ganze lange Reihe gewaltigfter Thatfachen liefs den Künftler unberührt, der über ihnen ftand und fie alle, die Refauration allein ausgenommen, für fich ausnutzte und um fo mehr, als ihm zwei Jahrzehnte hindurch die Gunft feiner fonft fo wankelmüthigen Landsleute in einem Grade erhalten blieb, wie keinem anderen Künftler vor und nach ihm. David war weniger ein inflinktiv-fehaffender als ein meditirender Künftler, darum fehlt es auch feinen Werken an wahrhafter innerer Gröfse. Hätte er mehr eigene geiftige Intuition, mehr felbftfehöpferifche Phantafie befeffen als er wirklich befafs, dann wäre er aber möglicher Weife auch nicht der Ausgangspunkt einer ganz neuen Kunft-Richtung geworden. Diefem Uebergewicht des

berechnenden Verstandes über die Gestaltungskraft ist es auch zuzuschreiben, wenn David nicht frei von Manier blieb, die namentlich in theatralisch gespreizten Stellungen zu Tage tritt. Dazu kommt noch eine gewisse Armuth der Erfindung und ein bisweilen in hohem Grade störender Mangel an Gedrungenheit der Composition. Seine Linien haben selten einen schönen rhythmischen Flus, in den meisten Fällen sind sie schart und eckig und die einzelnen Gruppen hängen nur mühstelig zusammen. Sein Colorit leidet an einem augenfälligen Mangel gründlicher Durchbildung, wie er denn seiner ganzen Natur nach mehr Neigung zum Plastischen als zum Malerischen bestzt. Aber auch nach dieser Seite hin kam er mit sich selbst in Conssiet, weil ihn seine angeborene und durch die Zeitverhältnisse noch gesteigerte Leidenschaftlichkeit nicht zur Ruhe kommen lies. Dieser Conslict war natürlich da geringer, wo es sich nicht um sigurenreiche Compositionen handelte sondern um die Darstellung einzelner Gestalten. Aus diesem Grunde sehen auch sein "Napoleon auf dem Sanet Bernhard» und sein Bildniss Pius' VII. so hoch.

Bei einem fo reflectirenden Künftler wie David darf man kaum annehmen, daß fein negatives Verhalten gegenüber dem Colorit ein blos zufälliges gewefen. Die alte Schule war in der Farbe untergegangen, die neue follte durch die Zeichnung zur Herrfchaft eniporffeigen, die ihr den Ernft und die Enthaltfamkeit zurückbrachte. Die Kunft war eine kokette geworden, David wollte fie zur ehrwurdigen ernftftrengen Matrone machen und darum mußte fie vor Allem der bestechenden Farbe entfagen und ihren Schwerpunkt in der Strenge der Zeichnung suchen, die sich freilich mitunter bis zur Herbheit steigert.

So fehen wir in David bei unleugbaren Schwächen und Mängeln doch einen Reformator des Kumftgefehmackes feiner Zeit, deffen Einflufs, weit über die Grenzen feines Vaterlandes hinausreichend, eine Zeit lang die ganze Welt beherrfehte. Diefer Einflufs aber ward durch eine Schule hinausgetragen, in der es jedem Talente unbenommen blieb, fich feiner Individualität nach weiter zu entwickeln, nachdem es einmal zu den vom Meister aufgestellten Principien fich bekannt. Und fo kam es, dafs, was diefem felbst nicht gelungen, feinen Schülern gelang: die blos äußerliche Nachalmung der Antike und das Pathos des Theaters zu überwinden und das Wesen der Schönheit freier zu gestalten und zu entwickeln. Delécluze zählt in seinem Buche: Louis David, son école et son temps nicht weniger als 297 Schüler, sein Enkel Jules David in seinem Werke *Le Peintre Louis David* deren gar 447 auf, unter denen wir einerseits nicht blos Maler, sondern auch Stecher und Plastiker, anderessits Repräsentanten aller gebildeten Nationen finden. Die Zahl seiner Bilder giebt Jules David auf 131 an.

Von den Künftlern aber, welche eine Ehre darein fetzten, nach David zu flechen, wären zu nennen: Morel, (Belisar und Schwur der Horatier,) Mossard, Tod des Sokrates und Sabinerinnen,) Jazel (Schwur im Ballhaufe,) und Langier (Leonidas in den Thermopylen.).

-120



CIII - CV.

WILLIAM HOGARTH. SIR JOSHUA REYNOLDS. THOMAS GAINSBOROUGH.

Von

J. Beavington - Atkinfon.



William Hogarth.

Geb. in London 1697; geft, dafelbst 1764.

Schon Jahrhunderte vor Hogarth, den man gewöhnlich als den Begründer der nationalen englischen Malerei bezeichnet, hatte in England autochthone Kunstübung bestanden, deren Eigenthümlichkeit von Anfang an im engen Anschluss an die Natur lag; wie denn dort schon früh die Portraitmalerei eine hervorragendere Bedeutung als in andern Ländern gewann. Mehr und mehr aber gerieth diese einheimische Entwickelung durch die Bedeutung ins Stocken, welche fremde, von Deutschland, Holland und Italien her eingewanderte Künstler in der Gunst des Hofes und Adels gewannen. Es sei nur an die hervorragendsten derselben, einen Holbein, Antonis More, Lucas de Heere, Honthorst, van Dyk, Kneller, Lely erinnert. Zugleich führten verspätete Einflüsse der italienifchen Renaissance - ähnlich wie dies, nur frühzeitiger, auch in Holland geschah - die englische Kunst dem Manierismus in die Arme. Dem gegenüber besteht Hogarth's Bedeutung darin, dass er in bewusster Opposition gegen die herrschenden Tendenzen daran gearbeitet hat, die Kunst wieder zur Natur als der einzigen Lehrmeisterin zurückzuführen und sie zugleich im höchsten Masse volksthümlich zu machen. Und in der That im guten wie im schlimmen Sinne war feine Kunst eine durchaus populäre.

^{*)} Werke von Hogarth, Gainsborough und Reynolds finden fich nur fehr vereinzelt auf dem Fell-lande; und felbt in England kann man wenigften die beiden letzten Meifter weniger in öffentlichen Galerien als vielmehr erft in den dem Fremden fehwer zugänglichen Privatfammlungen recht kennen lernen. Es erfchien deshalb im Intereffe unferer Biographien winfchenswerth, die Bearbeitung diefer Kapitel in die Hände eines mit den Kunfichätzen (eines Landes vertrauten Engländers zu legen. Indem Herr J. Beavington-Alkinfon fich freundlicht der Arbeit unterzog, glaubte natürlich der Herausgeber ihm die volle Freiheit feines Standpunktes überläßen zu oflen.

Es gilt dies befonders in zwei Richtungen, zunächst in der Art und Weise seiner Compositionen, die er gern episch oder dramatisch saste, so dass seine Darstellungen das malerische Seitenstück zu Smollet's und Richardson's Romanen bilden; serner in der technischen Behandlung, in der Art der Zeichnung und des Farbenvortrags, wodurch Hogarth in einsacher Weise und innerhalb enger Grenzen nicht nur malerische Harmonie sondern auch eine Uebereinstimmung zwischen dem innerlichen Gedanken und der äusserlichen Form erzielte, die mitunter von höher begabten Künstlern vernachlässigt worden ist.

Kein Zweifel, daß Hogarth, dank dem außergewöhnlichen und originellen Charakter, der fich in feinen Werken spiegelt, auf einen hervorragenden Platz in der allgemeinen Kunstgeschichte Anspruch hat. Indeß auch, wenn man ganz von seinen Werken absieht und nur den Mann selbst in seinem nomadengleichen Umherschweisen, seinem oft zigeunerhaften Austreten, seinen Zänkereien mit Malern und mit Leuten jegicher Art und jeglichen Standes in Betracht zieht, würde diese seltstam gearttete Persönlichkeit, die zu psychologischen Analysen ausstordert, genug Interesse erwecken, um sich näher mit ihr zu besafsen.

Die Biographien von Künftlern, deren Eigenart in Excentricität ausartet, enthüllen oftmals fonderbare Erfcheinungen, nicht nur in ihrer Kunft, fondern auch in ihrem Leben. Das Leben und die Werke Goya's in Spanien, Wiertz' in Belgien, Blake's, Haydon's, Dadd's und Anderer in England, find, nach gewöhnlichem Maßes gemeffen, unnatürliche Erfcheinungen. Gleichwohl regen fie zum Nachdenken an und dürfen nicht übergangen werden, wenn es fich darum handelt, die Umriffe des Kulturbildes ihrer Zeit feftzuftellen. Man hat nicht unpaffend behauptet, daß die englifche Kunft einen phlegmatifchen Charakter habe; aber bei Hogarth trifft diese Behauptung nicht zu, bei ihm überwiegt Humor, Satire und jener burleske Witz, der als ein Ausbruch der Volksseele betrachtet werden kann.

William Hogarth war von niederer Herkunst; sein Vater, der ursprünglich Schulmeister gewesen, wurde nachmals Corrector in einer Druckerei. Obschon fein Sohn auf diese Weise in einige Beziehung zur Literatur seines Vaterlandes trat, hat er doch niemals richtig orthographisch schreiben gelernt, weswegen auch die Inschriften auf einigen seiner berühmtesten Stiche schreiende orthographische Fehler offenbaren. So ist es kein Wunder, wenn wir auch von dem Knaben Hogarth hören, dass er, wie manche andere berühmte Künstler, feine Schulhefte mit allerlei Zeichnungen füllte, die entschieden besser waren als die darin behandelten Aufgaben. In folchen Schulnöthen fand er bald genug heraus, dass mit besserem Gedächtnis behastete Dummköpse ihn weit überflügelten, er aber hinsichtlich seiner Zeichnungen sich weit vor ihnen auszeichnete. Ireland, einer der vielen Biographen des Malers, entwirft die nachstehende trefsliche Skizze von dessen Einführung in die Kunst. »Unser jugendlicher Satiriker«, fo schreibt er, »wurde bei Mr. Ellis Gamble in die Lehre gegeben, der einen Silberschmiedsladen in Crawborn Alley, Leicester-Fields, London, innehatte. Dieser Verkäuser von Präsentirtellern und Sauceschüsseln hielt in seinem Hause zwei oder drei Kunstbeslissene, die er mit Eingraviren von Buchstaben und Wappensymbolen nicht nur für seine Verkaufsartikel sondern auch fur folche Gegenstände beschäftigte, die ihm übergeben wurden, damit sie

mit den gewünschten Zeichen versehen würden. In diesem Kunstzweige unterrichtete Mr. Gamble der Uebereinkunft gemäß William Hogarth, der seit dem Jahre 1712 ungefähr in dieser attischen Akademie seines Meisters praktisch thätig war. Hogarth's erste Versuche in dieser Schule waren muthmasslich



Initialen auf Theelöffeln. Demnächst sollte er mit dem Geheimnis des verschlungenen Namenszuges bekannt gemacht werden, wo vier Buchstaben in entgegengesetzter Richtung dergestalt künstlich zu einem Monogramm verbunden find, dass es fast eines Studiums bedarf, dieselben zu entziffern. Nachdem er diese Kunst ersasst, schritt er weiter fort zur Darstellung jener heraldischen Ungeheuer, die anfänglich auf den Schilden der heiligen Kreuzsahrer gegrinst hatten, dann aber von dort auf die massiven Trinkkannen und gewichtigen zweihenkligen Becher ihrer stolzen Abkömmlinge übertragen worden Während des Kopirens von Hydren, Gorgonen und chimärischen Scheufalen fand er alsbald Geschmack am Lächerlichen, und zeichnete in das groteske Angeficht eines Pavians oder eines Bären, in das liftige Auge eines Fuchfes oder auf die kühne Stirn eines schreitenden Löwen die charakteristischen Spielarten der menschlichen Physiognomie. Er fühlte indess bald heraus, dass heraldische Kunstübungen seinem Geschmack oder Talente nicht gemäß waren, und horchte auf die Stimme des Genius, der ihm zuflüfterte, dass er das Wesen der Seele in dem Gesichte lesen und studiren solle, wie man Menschen zu schildern hat a Ich habe diese Stelle in ihrer ganzen Ausdehnung eitirt, weil sie einen Einblick in des Künftlers eigenthümliche Laufbahn gewährt. Es möge hier bemerkt werden, dass Hogarth, der unter seinen Fachgenossen die Rolle des Kain vertrat, schon frühzeitig sein überaus streitsüchtiges Temperament offenbarte. Eine Narbe auf der Stirn, welche, gleich Michelangelo's gebrochener Nafe, der Nachwelt in feinen Portraits überliefert wurde, stammte bereits aus den Tagen sciner Lehrzeit. Indess hat Hogarth keineswegs das eigene Wesen in feinem »faulen Lehrling« geschildert, er war vielmehr angestrengt thätig, weshalb er die Belohnung des »fleisigen Lehrlings« erwarb. Es könnte auffallend sein, dass ein Maler dem außer den blosen Anfangsgründen der Kunftübung jeder Unterricht mangelte, schliefslich doch jene technische Vortresslichkeit erreichte, die feine Werke auszeichnet. Das Geheimnifs liegt einzig darin, dass Hogarth jene Kraft und Unabhängigkeit befaß, welche ihn befahigte, sich felbst zu erziehen. In der langen Reihe felbstgebildeter Kunstler nimmt er einen vornehmen Platz ein.

Die Hauptereignisse in Hogarth's Leben sind bald erzählt. Nachdem er fich von der Plackerei feiner Lehrzeit fobald als möglich frei gemacht hatte, etablirte er fich auf eigene Rechnung als Kupferstecher. Sein frühester bekannter Stich ist der seines eigenen Aushängeschildes, welches das Datum von 1720 trägt. Er felber berichtet, daß »fein höchster Ehrgeiz in einem Alter von zwanzig Jahren war, in Kupfer zu stechen«. Anfänglich arbeitete er für Buchhändler, wobei er oft wenig mehr fur feine Platten erhielt als das Kupfer derfelben kostete; aber auch in späterer Zeit noch ernährte er sich mehr durch den Verkauf feiner Stiche als durch feine Malereien. Im Jahre 1724 trat er siebenundzwanzigjährig in die Akademie feines zukünftigen Schwiegervaters, Sir James Tornhill, eines reichen und mit Ehren gekrönten Künftlers, ein. Dort auch mag er zuerst seine thörichte Neigung zur großen Kunst, einer der vielen Irrthumer feines Lebens, angenommen haben. Dass seine Studien sich in die Länge gezogen hätten oder tiefer Natur gewesen wären, lässt sich gleichwohl nicht voraussetzen; es scheint als ob er viele Zeit in Controversen mit seinen akademischen Genossen vergeudet habe, so z. B. darüber, ob es besser sei nach alten Malereien oder nach der Natur zu studiren u. s. w. Bezüglich des Kopirens von Bildern und Vorlagen war er der Meinung, daß auch der originellste Geist, wenn er einmal an diese Uebungen gewöhnt sei, die Krast einbüsse, dem Gemälde das Gepräge feiner Eigenart zu geben; dem gegenüber bemerkte einer feiner Mitschüler, dass es alsdann wohl das Richtigste sei, wenn man gut zeichnen lernen wolle, sich gar nicht im Zeichnen zu üben«. Freilich hat Hogarth selbst selten genug gut gezeichnet.

Das nächste und wirklich fast einzig wichtige, zu seiner Kunst in keiner Beziehung stehende Ereigniss, war seine glückliche Ehe. Allem Anschein nach hatte der Maler mit dem Besuche der Akademie Sir lames Thornhill's von vorn herein anderweitige Absichten verbunden, und während er selber in seinem Berufe sich vervollkommnete, trachtete er zugleich die Zuneigung der Tochter seines Meisters zu gewinnen. Da Thornhill entschieden gegen eine Verbindung seiner Tochter mit Hogarth war, so verheiratheten sich die jungen Leute, wie dies die englischen Gesetze ermöglichten, heimlich, Schwere Zeiten solgten zwar, doch Hogarth blieb mit rechtschaffenem Sinn tapser an der Arbeit. Er hielt fich an »kleine Conversationsstücke« und brachte es endlich durch seine Ersolge dahin, das Herz seines in beleidigtem Stolze zürnenden Schwiegervaters zu erweichen. Gern malte Hogarth das Portrait feiner Frau. Diefe, eine Dame von einigem Selbstgefühl, scheint indess der Meinung gewesen zu sein, dass ihr Gemahl, der Autor der Schönheitsanalyse, ihren Reizen nicht immer volle Gerechtigkeit habe angedeihen lassen. Es wird erzählt, dass sie einstmals bei Betrachtung ihres Portraits scharf bemerkt habe: »Es ist doch noch etwas anderes, mein Lieber, über Schönheit das Papier voll zu schmieren, als sie zu malen«. David Garrick, der von diesem Ausspruch hörte, machte dazu die beissende Bemerkung: »Hogarth schreibt, wie ich glaube, nach eigenen Ideen und malt nach feiner Frau «.

Wie bereits gefagt, erregt das Leben Hogarth's weit weniger Interesse als seine Kunst und das, was er über Kunst schrieb. Und so wollen wir denn den Künstler nach seinen Werken beurtheilen; zunächst als Portraitmaler; serner als erfinderischen Komponisten, als malerischen Erzähler oder Dramatiker, und besonders als satirischen Schilderer der Gewohnheiten und Sitten seiner Zeit; schließlich als Schrissteller über die Principien und die praktische Ausübung der Malerei.

Hogarth schreibt in seiner gewöhnlichen tressenden Weise: »die Portraitmalerei hat stets und wird immer größeren Erfolg in England als in andern Ländern haben; die Nachfrage wird ebenfo anhaltend fein als das Entstehen neuer Gesichter, und damit müssen wir zufrieden sein«. Allerdings gelangte eine gehörige Anzahl dieser neuen Gesichter auf seine Staffelei; nicht weniger als 30 Stück befanden sich vor einigen Jahren unter den in South Kensington ausgestellten »Nationalportraits«. Auch brachte Hogarth für diesen Zweig der Kunst ganz besondere Eigenschaften mit; man kann behaupten, dass er der Erste war, der den echten englischen Typus richtig auffaste. Alles Akademische, Historische oder Ideale vermied er systematisch. Werke alter italienischer Maler, künstlerische Anschauungen, welche auf Raffael oder auf die Carracci zurückgehen, wurden von ihm nicht nur ignorirt, fondern auch lächerlich gemacht. Doch erwies er sich in der Praxis gesunder als in der Theorie; er kehrte das Concept um, und es glückte ihm schliesslich, eine tüchtige englische Schule auf der soliden Basis der Naturwahrheit zu gründen. - »Die Natur«, meinte er, »ist einfach, schlicht und wahr in allen ihren Werken; Menschen aber, welche viele Dinge geschen, ohne sie recht zu begreisen, und manches Buch gelesen, ohne es recht zu verstehen, sind trotz allen Wissensprunkes zu Faseleien geneigt, womit sie sich und ihre Leser verwirren. Eine solche Aussalsung der Dinge spricht in der That aus Hogarth's Portraits.

Einige wenige Beispiele von seinen vielen Bildnissen mögen dazu dienen den Stil des Malers zu charakterisiren. Nehmen wir z. B. eins der besten, das des Kapitains Coram. Der Dargestellte ist nicht in eleganter Stellung nach der Manier van Dyck's aufgefafst, deffen Stil in England zu einer Tyrannei geworden war; im Gegentheil, nach der Gewohnheit englischer Maler und der ihnen Sitzenden richtet er fich in vierschrötiger eckiger Haltung auf; die Vorzüge des Bildes bestehen darin, dass jede Linje und jeder Pinselstrich auf Portraitähnlichkeit ausgeht und die realistische Nachahmung der Nebendinge nicht mit dem meist trügerischen Schliff der holländischen Bilder überpappt ist. Ein noch drastischeres Beifpiel ist die ausdrucksvolle Erscheinung des berüchtigten Lord Lovat. Hogarth malte den achtzigjährigen, während derfelbe nach London zur Hinrichtung transportirt wurde. Das Gesicht ist treu nach dem Leben abgebildet; - es ist überflüffig hinzuzufügen, das Himmel und Hölle nicht entsernter von einander sein können als dieser durch Hogarth's Pinsel geschaffene teuselische Kops und das verklärte Antlitz der Cenci, wie es Guido malte; beiden ist nichts als nur das eine gemeinfam, dass sie wenige Stunden vor ihrem Tode gemalt wurden. Von Lord Lovat, - der auf dem Bilde an den Fingern die Hochlandshäuptlinge herzählt, die er in's Feld schicken könnte, - ist es bekannt, dass er beim Besteigen des Schaffots in Scherzen fich erging, was ihn allerdings zu einem sehr geeigneten Gegenstand für den Hogarth'schen Pinsel machte. Die beiden Hälften seines Gesichtes passen nicht recht zusammen, wie solches bei leidenschaftlichen, zügellofen Charakteren öfter vorkommt; die Züge find ganz verzerrt und erinnern an gewiffe Beschreibungen, die Charles Lamb von englischen Komödianten entwirft; er fagt, dass es scheine, als ob das eine Auge nach dem andern blinzele, während der Mund halbwegs zwischen beiden trotzige Winkel aufweife, Sogar die Hände find bezeichnend für den Mann; in den Fingerspitzen äußert sich die Erregung und zuckt der Verrath. Lord Lovat fand den ihm gebührenden Platz unter den Nationalportraits in South Kenfington. Die Entstehungsgeschichte des Bildes ist solgende. Nachdem Lord Lovat des Verraths schuldig erkannt worden, machte er auf seinem Wege zur Hinrichtung wegen vorgegebener oder wirklicher Krankheit Halt bei St. Alban in London, Hogarth begab fich auf die befondere Einladung des Arztes in großer Eile dorthin und wurde von dem Staatsgefangenen mit einem herzlichen Kufs empfangen. Der Maler erhielt die Erlaubnifs zu mehreren Sitzungen und sicherte uns mit allzeit bereitem und raschen Pinsel ein ganz vorzügliches Bildniss. Die auf diese Weise hergestellte Skizze wurde schleunigst radirt, und die Nachfrage nach Abzügen war so stark, dass die Druckpresse zehn Tage lang ununterbrochen arbeiten musste.

Es wird allgemein zugegeben, das Niemand in so hohem Grade wie Hogarth die Charaktere zu durchschauen verstand. Im Ganzen war er glücklicher und größer im Darstellen der Leidenschaft als im Schildern der sogenannten passiven Tugenden. Im Kopf Lord Lovat's zeichnete er mit absoluter Richtigkeit den Verräther und seinen Betrüger; und ebenso ließt man im Kopse der Sarah Malcome



Die Stimmenfammler. Oelgemälde im Soane Mufeum zu London

die berüchtigte Diebin und Mörderin; wenig Köpfe find hinfichtlich der transparenten Fleifchtöne oder der breiten und kühnen Modellirung der Maffen durch Dohme, Kumft u. Kumfter. No. 103-105.

leichte Schattirung und Farbengebung vorzüglicher ausgeführt, und Europa hat, was Colorit, Vortrag und Pinfelführung anbelangt, im 18. Jahrhundert nicht feines Gleichen aufzuweisen; als einzige Ausnahme möchte denn die vollendete Technik eines Watteau, Fragonard und anderer Maler der französischen Schule gelten.

Hogarth's Bildniffen gegenüber vergifst man vollständig, dass man es mit gemalten Nachbildungen zu thun hat, man glaubt die Dargestellten leibhastig vor fich zu haben. Beispiele dasur sind die Portraits des Rever. J. Hamilton und der berüchtigten Peg Woffington, desgleichen der Miss Fenton als Polly Peachem in der »Bettler's Oper«. »Das Zwergmädchen«, welches augenscheinlich gleichfalls nach der Natur felbst gemalt wurde, zeigt die skizzenartige, fliesende und freie Behandlungsweise eines Meisters, der auf's anmuthigste mit der Natur spielt. Greuze's viel bewunderte Phantasieköpse, perlartig in den Lichtern und in die Farben der Nelke und Rose getaucht, sind in den Fleischtinten dem Zwergmädchen Hogarth's und feiner Mifs Rich durchaus nicht überlegen; die Pinfelführung ist fest und doch gefällig, die in ihrer ursprünglichen Reinheit, Durchsichtigkeit und juwelartigen Beschaffenheit verbliebene Farbengebung nicht durch Nachund Uebermalung zerftört. Viel schwächer ist das Bildniss von David Garrick als Richard III.: es ift zu theatralifch aufgefafst und fleht so bedeutend unter dem berühmten Portrait von Reynolds' Hand. Das Mittelgebiet zwischen einfachen Portraits und Phantasiebildern - eine Grenzlinie, auf welcher Reynolds fast unbewusst sich hin- und herbewegte - beherrschte Hogarth mit gewohnter Leichtigkeit in verschiedenen Compositionen, wie z. B. in der Gruppe des Thomas Western von Ravenhall inmitten seiner Familie.

Wenn von den Portraits Hogarth die Rede ift, so muss vor Allem das unfterbliche Selbstbildnis, auf dem er sich mit seinen Hunde darstellte, erwähnt werden. Die Nachwelt lernt jedesmal viel aus diesen Künstlerbildnissen. Die Selbstportraits eines Holbein, Dürer, Tizian, Rembrandt, Rubens, van Dyck und Reynolds lesen sich wie Autobiographien der verschiedenen Künstler. Kein Charakter aber ist leichter aus dem Selbstbildnisse zu erkennen als der Hogarth's. Sein Gesicht ist der Reslex seiner Seele und seiner Kunst. Die Nebenumstände sind gleichsalls charakteristisch; der wohlbekannte mopsnasige Hund bethätigt sich als das wahre Abbild seines Herrn, und des Kunstlers berühmtes, die "Schönheitslinie" andeutendes Häkchen wird durch eine auf die Palette gemalte Schlangencurve ausgedrückt. Die Schriften Jonathan Swist's nehmen bezeichnender Weise einen in die Augen fallenden Platz ein. Hogarth und Swist haben in der That nahe Verwandtschaft zu einander; der Eine geisselte die Gesellschaft durch seiner in Galle getauchten Pinsel; der Andere vivisserte die Menscheheit mittels einer Feder, welche die Schärfe einer Lanzette befas.

Hogarth, der gleich Haydon bis zum Uebermaß in Literatur pfuschte, schrieb ein Kapitel über das menschliche Antlitz als Spiegel der Seele (the index of the mind) und behauptet dabei in ebenso abgeschmackter wie großsprecherischer Weise, daße physische Schönheit das ausserliche Kennzeichen der Seelenschönheit sei. Ich würde Hogarth lieber über Häßlichkeit als uber Schönheit reden hören; trotzdem verdient die solgende Stelle in Erinnerung gebracht zu

werden, infofern sie zeigt, wie gründlich durchdacht seine Analyse der Gesichter war, die er entweder naturgetreu abbildete oder in drolliger Weise earikirte.

»Wirklich ſchöne Geſichter von ſaſt jedem Alter werden ſo lange nichts von einem beſtinmten Charakter zur Schau tragen, bis die betreſſende Perſon ſich durch ihre Handlungen und ihre Worte verräth. Dennoch sind die häufig linkiſchen Bewegungen der Muskeln eines Irren mit einem immerhin ſchönen Geſichte geeignet hier und dort Spuren zurückzulaſſen, aus denen ein Geſiſtesgebrechen bei genauer Prūſung zu erkennen iſſ. Der ſchlechte Menſch jedoch vermag, wenn er ein Heuchler iſſt, ſcine Muskeln, dadurch daſs er ſic zur Verleugnung ſciner Empſindungen zwingt, derart zu beherrſchen, daſs, bezüglich der Kenntniſs ſciner Secle nur wenig aus ſcinem Geſichte eutnommen werden kann, und demgemáſs die Wiedergabe des Charakters eines Heuchlers auſserhalb der Macht des Pinſels ſſcht, ſoſern ihn nicht einige Nebenumſſānde verrathen, wie etwa ein Lächeln oder Aehnliches».

Es ist ganz richtig bemerkt worden, dass Jemand der kein gutes Portrait zu malen versteht, auch nicht berechtigt ist, in die höhern Regionen der Kunst einzudringen. Wir haben dargethan, wie Hogarth bei feiner Meisterschaft über das im Wechfel von Form und Ausdruck so mannigfaltige Menschenantlitz, sich als hinreichend tüchtig erwiesen hatte, das Drama des menschlichen Lebens, die tragischen wie die trivialen Phasen der Gesellschaft, zu schildern. Und, um mit den Worten Redgrave's im »Century of Painters of the English School« zu fprechen, bestand die Neuheit der Hogarth'schen Werke darin, dass er sowohl Dichter als Maler war. Der Boden, den er beschritt, hat etwas Bedenkliches und ist hier und da schlupfrig, seine gemalten Dichtungen wimmeln von Zweideutigkeiten, fo »das Leben der Buhlerin«, »das Leben des Wüftlings«, »die Heirath nach der Mode.« Indess ist daran zu erinnern, dass Addsson, der »einem Sunder zeigen wollte, wie ein Heiliger zu sterben vermögen, auch nicht davor zurückschreckte, im »Spectator« eine Abhandlung über »Ehebruch« zu veröffentlichen. Jedenfalls ist das Eine gewifs, dafs Addison und Hogarth sittliche Endziele im Auge hatten; wenn fie an die Lachlust der Menge appellirten, fo geschah es in fittlich ernst gemeintem Kampse gegen das Laster.

Eine weitere Eigenthümlichkeit von Hogarth ift es, dass er seine malerischen Erzählungen gern in ähnlicher Weise anordnet, wie etwa die auseinandersolgenden Kapitel eines Buches, oder bester die im Zusammenhang stehenden aber doch getrennten Scenen eines Schauspiels. So z. B. ist das Drama »die Heirath nach der Mode«, in sechs Bildern angeordnet, die mit dem Ehecontrakt anheben und mit dem Selbstmorde der Frau endigen. Der leitende Gedanke ist, das ausschweisende Leben der vornehmen Welt und dessen verderbliche Folgen zu verspotten. Die erste Scene, der Heirathscontrakt, sindet in einem prachtvollen, mit Bildern verzierten Zimmer statt. Die Eltern ordnen das Geschäst. Auf der einen Seite schliesst der stolze Besitzer eines geldlosen Adels den Handel sür seinen Sohn ab; auf der anderen betreibt der reiche bürgerliche Kausherr den Verkaus seiner Tochter. Die zweite Scene: «Kurz nach der Hochzeit«, der Gemahl kommt nach durchschwelgter Nacht ins Haus und wirst sich rücksschstos auf einen Stuhl. Karten liegen auf Spieltischen, und alles im

Zimmer deutet auf wustes Treiben und Ruin. Dritte Scene: »Der Besuch des Quackfalbers« giebt ein peinliches Zeugnifs von der fortgeschrittenen Liederlichkeit des Ehegatten. Vierte Scene: das mit allerlei weiblichen Spielereien ausgestattete Gemach der Frau, die den schlechten Brauch, Besuch im Toilettenzimmer zu empfangen, angenommen hat. Bei dem Lever drängen fich Perfonen von Rang; ihr Galan flüstert ihr Schmeichelworte in's bereitwillige Ohr. Eine Eintrittskarte zu einem Maskenball und eine Rendezvousbestellung an einen Liebhaber führen rasch zu dem Knotenpunkt und der Schlusskatastrophe. Fünste Scene: die Frau wird durch ihren Galan in ein übelberüchtigtes Haus gelockt; der Gatte entdeckt ihre Untreue, es folgt ein Duell, er wird erschoffen und der schuldige Liebhaber erhängt. Die sechste und letzte Scene schildert den Tod der Gräfin, die sich im Hause ihres Vaters, nun des High Sheriffs von London, So endigt diese einigermaßen alltägliche und doch erschütternde Tragodie. Ueber die malerische Erzählungsweise läst sich nicht genug Ruhmliches fagen; die handelnden Perfonen kommen stets im wichtigsten Augenblick auf die Bühne, die Scenen find nirgend überfüllt, und was man die Diction oder den Dialog nennen könnte, ist ebenso scharf und beissend wie die Zeilen Molière's, und ebenfo glänzend und farkastisch wie die Sprache Sheridan's. »Die Heirath nach der Mode« wurde im Jahre 1744 vollendet und im Jahre 1750 für die geringe Summe von 110 Guineen verkauft. Die Rahmen allein hatte 24 Guineen gekostet. Dreiunddreissig Jahre nach Hogarth's Tode erzielte der Verkauf der Serie den Betrag von 1381 Pfund, also mehr als das Zehnsache der Summe. welche der Meister selbst dafür bei Lehrzeiten erhalten hatte.

Indem er die ganze Feinheit und Zartheit, deren fein Pinfel fähig war, auf diesen Cyklus verwendete, die sorgsältigste Durchsuhrung sich angelegen sein lies, rechnete er auf den Beisall der höheren Stände, während er bei den den niederen Volksklassen entnommenen Vorwürsen, wie z. B. bei der Geschichte des saulen und sleissigen Lehrlings, viel geringere Sorgsalt anwandte, da, wie er erklärte, der Zweck der Darstellung die »Belehrung« nicht aber der »Prunk« sei,

Vier englische öffentliche Institute besitzen Hogarth'sche Werke. In der Nationalgalerie sinden sich zehn Bilder von ihm, darunter die Heirath nach der Mode in sechs Scenen; dann kommt das Soane Museum, darauf solgt das Findelhaus und schließich das St. Bartholomaeus' Hospital.

Im Soane Museum ist Hogarth durch eine Serie von acht Gemälden vertreten, das Leben der Buhlerin schildernd, welche um 1734 gemalt und späterhin aus der Sammlung des Alderman Beckford von Sir John Soane für 570 Guineen angekaust wurden. Einige dieser Figuren waren nach dem Leben gemalt, ein Umstand, der den Charakteren Individualität und Frische verlich; wie gewöhnlich versallt aber Hogarth auch hier in Rohheiten und huldigt, indem er eine Schaar von Courtisanen vorsührt, selbst der laxen Moral seiner Zeit.

Moderne franzöfische Bilder sind sicher weit entsernt von Prüderie, trotzdem tragen sie nicht selten einen Schleier, der das Laster halb verbirgt und halb enthüllt, so dass wir mitunter an das zum Widerspruch reizende Sophisma Burke's, adas das Laster nicht halb so schimm mehr sei, wenn es seine Scheu verloren habe«, erinnert werden. Hogarth drückt sich unumwunden und ohne Scheu aus,

er schildert stets sdie nackte Wahrheit. In dem sLeben der Buhlerins ist der Höhenpunkt die Schilderung des Wahnsinns, indem wir das Opfer der Lust in einem Irrenhause, gekettet an Arm und Bein, nackend und verlassen wiedersinden. Doch dem Maler sagte sein Instinkt, dass der Werth einer Tragodie in



Die Punschgeseilschaft. Kupserstich von Hogarth.

dem Erregen des Pathos liege, und so sehen wir den verlorenen Sohn, nachdem er sein bescheidenes Liebehen für »mancht einäugige Herzogin« verlassen, hier unter der zärtlichen Fürsorge seiner verschmähten wahren Liebe verscheiden. Diese Serie enthält auch einen jener sarkastischen Gedanken, an welchen der Maler so sruchtbar war: das Mundloch einer Armenbüchse ist mit Spinngewebe überzogen,

ein sicheres Zeichen, dass Almosengeben im Bereich des Wüstlings seit langer Zeit aufgehört hat.

Nicht minder berühmt ist eine andere Serie von vier Bildern im Soane Museum: »Der Wahlfchmaus«, »Die Parlamentswahl«, »Das Stimmenfammeln« und »Der Triumphzug der Erwählten«. Diefe in den Jahren von 1753 bis 1758 gemalten Bilder wurden damals von David Garrick für 200 Pfund erstanden und fpäterhin bei der Versteigerung von Mrs. Garricks Nachlass für 1650 Guineen von Sir John Soane angekauft. Das Colorit ist wie gewöhnlich bei Hogarth trefflich erhalten, da des Künftlers Behandlung und Wahl der Farben rein und gefund ift. Doch fallen diefe wüften Compositionen fast schon über die Sphäre der Kunst hinaus, der Humor, der hier waltet, hat einen gar zu vulgären Beigeschmack. Das im Triumph getragene Parlamentsmitglied geräth in Gesahr, feinem Stuhle entrückt zu werden, während eine dicke Sau mit ihrer Brut kleiner Ferkel den Triumphzug aufhält. »Der Wahlschmaus« ist eine Orgie, worin die derben Späse, das Zechen, Toben und In-Ohnmacht-Fallen die Grenzen des Erlaubten denn doch überschreiten. Hogarth wurde zu seiner Rechtsertigung ansühren, dass er lediglich das schilderte, was er sah, aber es giebt denn doch Scenen im Leben, die niemals dargestellt werden sollten, da die Ausschreitungen brutaler Gemeinheit ein der Kunst absolut unwurdiger Gegenstand find. Die Wahrheit dieses Grundsatzes entzog sich dem Satiriker, der nichts anders im Auge hatte als über das parlamentarische Unwesen seinen ganzen Spott auszugießen. Voltaire machte die Bemerkung, dass die Engländer alle sieben Jahre einmal toll würden; und einer derfelben schrieb an einen Franzosen: »Es wird fur Sie der Mühe werth fein, nach England zu reifen, wäre es auch nur um einer Wahl und den Wetten bei einem Hahnengefecht beizuwohnen. Es herrscht ein so köftlicher Geift der Anarchie und Verwirrung bei beiden Gelegenheiten, dafs er durch Worte nicht zu schildern ist, und schwerlich einer Ihrer Landesleute sich auch nur die geringste Vorstellung davon machen kann«.

Sehen wir uns wenigstens eins dieser Spottbilder genauer an. Ein Freeholder, eine Classe von Stimmgebern, deren Bestechlichkeit notorisch war, steht gerade aufrecht zwifchen den Wahlagenten der kämpfenden Parteien; er empfängt Guineen auf Guineen von jeder Seite, feine habfuchtigen Hände immer noch offenhaltend für das Gold, das sich wie bei einer Göttin der Gerechtigkeit gleichmäßig in beide Schalen vertheilt. Rechts vom Beschauer ist das Vordertheil eines Schiffs zu fehen mit dem britischen Löwen, der im Begriff ift, die Lilie Frankreichs zu verschlingen, eine Anspielung auf die Raubgier England's bezüglich des französischen Länderbesitzes. In der Entsernung wird ein Bursche wahrgenommen, der auf das Wirthshausschild »der Krone« gestiegen ist und den die Krone tragenden Balken abfägt, völlig ahnungslos, dafs er sich dadurch feiner einzigen Stütze beraubt, und dass er, wenn die Krone fällt, unbedingt mitfallen muß, Ferner erklärt sich ein spottlustiger Sohn der Freiheit, in der Person des »Mr. Punch«, als Kandidaten für die vereinigten Interessen von Scherz und Spass. Eine alte mit einem Zauberstabe bewehrte Frau ist, der Vermuthung nach, Punch's Weib. Sehr passend ist die Ueberschrift »Punch, ein Kandidat für Guzzledown«.

Andere Vorfälle bei diesen possenhaften Wahlumtrieben verdienen, als bezeichnend für den Künstler und seine Zeit, nicht außer Acht gelassen zu werden. Auf dem Bilde der »Wahl» ift ein Chelsea-Pensionär der erste, welcher sein Votum einreicht. Als er schwören will, findet es sich, dass seine rechte Hand abgenommen war, statt welcher er einen hölzernen Stumpf auf das Testament legt. Der Beamte bricht darüber in ein unmäßiges Gelächter aus, indessen zwei Advokaten über die Gefetzmäßigkeit fowohl des Eides wie Votums in heftigen Streit gerathen. Weiter sieht man, wie ein tauber Idiot, um seiner Verpflichtung nachzukommen, zur Abstimmung geführt, ein anderer Wähler auf seinem Todtenbette hereingetragen wird. Wie man vermuthet, bezieht fich diese Scene auf eine bestimmte Thatfache. Das Gerücht erzählt, dass bei einer Wahl ein todter Mensch hereingebracht worden sei, um sein Votum abzugeben. »Wie«, rief einer der Beamten, sihr bringt uns hier einen Todten?« »Todt!« erwiderte des armen Menschen Freund, so todt, wie ihr ihn glaubt, sollt ihr ihn doch fogleich für Bosworth stimmen hören. Darauf gab man dem Leichnam einen Puff, der, da er, der Erzählung zufolge, mit Luft gefüllt war, einen Laut hören liefs, welcher als ein deutliches hörbares und richtiges Votum angenommen wurde. Andere erzählen, Hogarth habe beabfichtigt, das Verhalten eines Arztes zu brandmarken, der einen sterbenden Patienten in seinem Wagen nach der Stimmbude führte: der Patient gab fein Votum ab und verschied. Im Hintergrunde ist der zerbrochene Wagen der Britannia sichtbar, auf dessen Kutschbock nichts desto weniger Diener und Kutscher sich mit Kartenspiel ergötzen. Es ist einleuchtend, dass derartige Darstellungen, unabhängig von ihrem künstlerischen Werthe, als Spiegelbilder der Zeitverhältnisse dauernd Werth und Bedeutung behalten.

Hogarth's Bilder find, wie bereits erörtert wurde, nicht fo fehr Karicaturen als Poffenfpiele, deren Charaktere fich leicht in Worten fchildern laffen. Hogarth trug fich mit dem Glauben, daß die von ihm geschilderten Themata sir das Gemüth ebenso belehrend als unterhaltend seien und sich dem «Gemeinwohl außerordentlich nützlich erweisen würden». Er behauptete, daß der Comödie, sei sie geschrieben oder gemalt, der erste Platz unter den Kunstgattungen zuerkannt werden müsse. Was man mit Augen sehe, sei bei weitem mehr überzeugend für den Verstand als alles, was in tausend Bänden gedruckt werden könnte. «Ueberlast die Entscheidung«, dabei beharrte er, »jedem vorurtheilslosen Auge, last die Figuren in jedem meiner Bilder oder Stiche als Schauspieler gelten, die für die seine Komödie oder sur die Farce, sür die vornehme Welt oder das geringe Volk kostümirt sind. Ich habe mich bemüht, meine Gegenstände wie ein dramatischer Schriststeller zu behandeln; mein Bild sit meine Buhne, und Männer und Frauen meine Schauspieler, die vermittels gewisser Handlungen und Geberden ein stummes Schauspiele aussussen.

In Thomas Wright's Geschichte der drei George sinden sich tressende Aeusserungen bezüglich Hogarth's. Niemand von allen der Politik Fernstehenden, sagt er u. A., wurde vielleicht je so viel karikirt, als der große Karikaturenzeichner Hogarth selbst. Seine Manie, unablässig Zeitgenossen in seine moralischen Satiren zu verslechten, hatte ihm eine Schar von Feinden in der Hauptstadt verschaftt, während auf der andern Seite seine eitle Selbstgesfälligkeit und der geringschätzige

Ton, in welchem er über die Künftler feiner Zeit fprach, diefe beleidigte und erzürnte.* Die Herausgabe der *Schönheitsanalyfe* fährt Th. Wright fort, gab das Signal zu einem allgemeinen Angriff, und was er feine *Schönheitslinie* nannte — eine wie ein S geformte Kurve, wurde ein Gegenstand endlosen Spottes; zahllose Karikaturen wurden gegen ihn losgelassen. Eine derselben stellt Hogarth in seinem Arbeitszimmer dar, wie er nach gemeinen häßlichen Modellen malt, und zieht damit seine Versuche in der historischen Malerei, wie z. B. das Bild des heil. Paulus vor Felix, ins Lächerliche. Im J. 1758 rief Hogarth einen neuen Karikaturensturm hervor. Da er sich der Gründung einer Königlichen Akademie in hestigster Weise widersetzt hatte, schilderten ihn seine Feinde umgeben von haarsträubenden Figuren, wahren Scheusalen von Häßlichkeit und Gemeinheit.

Obschon Hogarth mit besonderer Vorliebe die niedrigen Volksklassen, ihr Thun und Treiben schilderte und seine Bilder in ihrem buchstäblichen Naturalismus einen unaufhörlichen Protest gegen die hohe und akademische Kunst der Alten bildeten, fo wurde er doch mitunter von feinem Ehrgeiz angestachelt, seine Kräfte mit denen der größten Maler früherer Zeiten zu messen. Kriege gegen die alten Meister, die in jenen Tagen eine unleidliche Tyrannei ausübten, hoffte er vergebens Sieger zu bleiben. Es fehlte ihm an dem nöthigen Talente und der erforderlichen Bildung, und der Sieg schlug in eine Niederlage um. Walpole bemerkt ganz richtig, dass Hogarth zwar den Ehrgeiz befafs, sich als historischer Maler auszuzeichnen, dass aber die burleske Richtung seines Geistes sich stets auch bei den ernsthaftesten Gegenständen eingemischt In seiner »Danaë« probirt die alte Amme eine Geldmünze des Goldregens mit den Zähnen, um zu sehen ob es echtes Gold sei; auf dem den Teich von Bethesda darstellenden Bilde treibt der Diener einer aussätzigen Dame einen Armen zurück, der dieselbe himmlische Wohlthat für sich beansprucht. Uebrigens ist seine »Danaë« nichts weniger als eine Idealfigur, sondern eine »Nymphe von Drury« wenn nichts schlimmeres. Wie er mit seinem »Paulus« sich neben Rembrandt zu stellen meinte, so dachte er mit einer Darstellung der Schauspielerin Siddons als Sigismunde, welche das Herz ihres Gemahls, Guiscard, empfängt, den Coreggio aus dem Felde geschlagen. Es hatte ihn geärgert, dass ein Bild dieses Meisters für 400 Pfund verkaust worden war, während er nur 160 Pfund für die fechs Bilder der »Heirath nach der Mode« und nicht mehr als 428 Pfund für 19 Stücke, darunter »das Leben der Buhlerin«, »das Leben des Wüstlings«, die »vier Tageszeiten« und die »wandernden Comödianten«, erhalten hatte. Leider erfuhr Hogarth die Kränkung, dass seine »Sigismunda« von dem Gönner, der das Bild bestellt hatte, zurückgewiesen wurde. Walpole erklärt in seiner gewöhnlichen kaustischen Manier: »die Figur hatte so wenig Aehnlichkeit mit der Sigismunda als ich mit Herkules; es war die Darstellung einer berauschten, eben fortgejagten feilen Dirne. Ihre Finger find blutig von dem Herzen ihres Geliebten, welches, wie das eines Schafes, als Mittagbrod vor ihr liegt«. Als »Sigismunda« vor einigen Jahren unter den Werken älterer Meister und verstorbener britischer Künstler in Burlingtonhouse ausgestellt wurde, machte sie den Eindruck eines kläglichen Verfuchs in hoher Kunst und erschien gradezu wie eine Satire auf den Meister selbst. Heut befindet sich das Bild in der Nationalgalerie.

Hogarth's größter Aufschwung in die Regionen klassischer oder heiliger Kunst fällt ins J. 1736, als er das Treppenhaus des St. Bartholomaeushospitals freiwillig ausmalte. Die Themata waren für den Ort nicht übel gewählt; an der einen Seite des geräumigen Treppenhaufes befand sich der »barmherzige Samaritere, an der andern »der Teich von Bethesda«. Das erstere Bild ist ungefähr 15 F. hoch und 14 F. breit; das letztere 20 F. hoch und 14 F. breit. Es ist nicht zu verkennen, dass die Figur des barmherzigen Samariters und des Mannes, der unter die Mörder gefallen ist, eine Kenntnis menschlicher Gestalt und eine Kraft der Zeichnung bekunden, die Hogarth's Streben, fich auch als Meister auf dem Gebiete der sog, großen Malerei zu zeigen, rechtfertigen. Indefs fehlt es auch hier nicht an Elementen, die den Eindruck flören; dazu gehört das wahrhaft monströfe Pferd; vor allem widerwärtig aber ist ein kranker Hund, der seine Wunden leckt. Nicht besser steht es mit dem Gegenstück: inmitten des Teiches von Bethesda, der beiläufig feit Verlauf eines Jahrhunderts ausgetrocknet ift, steht Christus in gebietender Haltung vor einem Krüppel, augenscheinlich die Reminiscenz einer Lazarusfigur, sicherlich aber nicht derjenigen in der Auferstehung Lazarus' von Sebastian dal Piombo. Gegen die Mitte zu scheint ein Findling gelegentlich aufgelesen worden zu sein, weiterhin bemerkt man eine lüsterne Magdalena, die gut gezeichnet ist und eine treffliche Malerei des Nackten zeigt. Die Dame ist von orientalischen, prachtvoll kostümirten Figuren umgeben und gehalten. Ein auf eine Krücke sich stützender Krüppel macht den Beschluss der Composition. Für die ungemein scharse Art, mit der Hogarth die Natur beobachtet, liefert hier die 1876 erschienene Monographie über Rhachitis von Dr. Norman Moore einen interessanten Beleg. In Hogarth's Bilde des Teiches von Bethesda, heifst es da, ift ein rhachitifches Kind im Arme feiner Wärterin im Hintergrunde dargestellt. Die Verkrümmungen der Glieder, die Gestalt des Kopses, die Haltung des Kindes auf dem Arme der Wärterin find auf das richtigste wiedergegeben. Der Tradition zufolge follen die Figuren in diefem Bilde nach Patienten des Bartholomaeushospitals gemalt worden fein,

Hogarth war nicht der Mann, der sich durch etwaige Uebereilungen beschämt fühlte oder durch Misserfolge hätte einschüchtern lassen. So schreibt er, er habe einige Berechtigung auf Erfolg auch auf dem Gebiete der Malerei in sich gefühlt, welche die Großthuer in den Büchern den großen historischen Stil zu nennen beliebten, und darauf hin habe er, ohne sich irgend wie näher vorbereitet zu haben, die kleinen Portraits und die Familienconversationen aufgegeben und mit einem Lächeln über feine eigene Verwegenheit die Historienmalerei im großen Treppenhause des St. Bartholomaeushospitals begonnen, wo er zwei biblifche Erzählungen, »den Teich von Bethesda« und den »barmherzigen Samariter« mit Figuren von sieben Fuss Länge gemalt habe. - Geschäftlich glücklicher als bei diesen Arbeiten war der Meister in den Altarstücken, die er in der St. Marien-Radcliffkirche in Briftol ausführte; fie trugen ihm einen Lohn von 500 Pf. St. ein. Da man jedoch diefe fonderbaren Bilder unpaffend für ein Gotteshaus erachtete, fo wurden sie vor einigen Jahren in die Bristol Fine Arts Academy gefchafft, wo fie bis zu diefer Stunde Verwunderung und Kopf-Dohme, Kunft u, Kunftler, No. 103-105.

schütteln erregen, und überdies noch durch ihren ungeheuren, in keinem Verhältniss zu ihren Vorzügen stehenden Umfang aller Welt im Wege sind. Nichtsdestoweniger rief Hogarth Erde und Himmel zu Zeugen an, daß er mit diesen traurigen Monstrositäten die alten Meister auf ihrem eigenen Grund und Boden geschlagen habe. Die schwerste aller Künste, die Kunst der Selbsterkenntnis, ist ihm stets verschlossen zeblieben.

Hogarth war unermüdlich an der Arbeit, und wenn er freilich häufig genug von Geldmangel gedrückt wurde, fo war Mangel an Fleiss oder Erfindungsgabe daran ficherlich nicht Schuld. »The Beggars opera« lieferte Hogarth ein treffliches Thema, nicht minder »die Messe von Southwark«, worin der Künftler die Schauausstellungen des Jahrmarkts vorführte, Eine andere wohlbekannte Composition ist die Skizze eines ländlichen Tanzes, welche mit Veränderungen für die »Schönheitsanalyfe« gestochen wurde. Die Figuren sind zumeist in Bogen- und Wellenlinien aufgestellt, um auf diese Weise des Malers Schönheitstheorie zu erlautern. Das beste, was Hogarth als Satiriker leistete. find vielleicht die Spottbilder auf das Franzosenthum »The rost-beef of Old England« und »The Gates of Calais«. Der Antagonismus zwischen Franzosen und Engländern stand damals in höchster Blüthe und trieb auf beiden Seiten des Canals seine literarischen Früchte. Wir ersparen uns die nähere Schilderung der durch den Stich allgemein bekannten Compositionen, die vielleicht am wenigsten von allen Scherzen Hogarths ihr vis comica eingebüsst haben. Das »Thor von Calais« hat unbarmherzig durch die Hände der Händler gelitten. Mit dieser Menschenklasse hat Hogarth beständige Fehde geführt, und es scheint sast, dass derartige nimmer ruhende Kriegszustände seiner Stimmung ebenso zugesagt als seinen Stolz besriedigt haben. Wie manche unsanste Zurückweifung er auch erfuhr oder fonst im Kamps zu pariren hatte, immer blieb ihm die füße Genugthuung, seine Gegner lächerlich gemacht zu haben.

Hogarth's Farbengebung ist bei manchen Bildern vollkommen in ihrer Art. Er malte gemeiniglich rasch, mitunter skizzenartig im besten Sinne des Worts; er besas eine freie und leichte Manier des Extemporisirens und spielte mit der Tonleiter seiner Farben, als ob er auf einem Musikinstrumente phantasirte. Seine Technik war gesund, seine Pigmente sind transparent und glänzend geblieben als ob sie erst gestern ausgetragen seien, während die Bilder der Lely, Kneller und Reynolds verblassen, verdunkeln und rissig werden.

Hogarth hatte, wie gefagt, das Mißsgeschick in beständige Zänkereien verwickelt zu werden. Seine Streitlust reizte die Poeten seiner Zeit zur Wuth; sie versolgten ihn und seine Bilder mit Pasquillen. Gedichte oder vielmehr Knittelverse mit einer Stichelei in jeder Zeile waren eine schlechte Gewohnheit der Gesellschaft geworden, und auch Hogarth sand in seiner Feder Dolch und Schwert, gleich stark zur Abwehr wie zum Angriss. Wegen der Verwersung seiner "Sigismunda" rächte er sich an Sir Richard Grosvenor durch solgende Zeilen:

> Gar rührend ist es, dass der Herr Mein Bild zu sehn, verträgt nicht mehr: Wer wollte auch sür Schmerz und Qualen Vierhundert Pfunde heut bezahlen!

Drum fafst die Sach' er praktifch an Und brach fein Wort mir nun der Mann: Ein Handel, kitzlich, wie ich meine, Für zarte Seelen wie die feine.

Der fehlimme Politiker Wilkes und der fkurrile Poet Churchill leifteten das Aeufserste, um Hogarth mit Kummer unter die Erde zu bringen. Ein Mann mag noch fo tapfer fein und feinen geschworenen Feinden gegenüber sich mit Gleichgültigkeit und Verachtung waffnen, der Wurm frifst sich trotzdem nicht nur in den Körper fondern auch in die zarten Gewebe des Gehirns ein. Die Feinde Hogarth's durften Churchill und Wilkes wegen des Erfolges ihrer Bosheit beglückwünschen; die Gefundheit des Künstlers nahm sichtlich ab. Hogarth beklagt fich bitter über die Schmach, welche die Anhanger der alten Meister auf feine Sigismunde gehäuft hätten. »Die Gehässigkeit, fagte er, griff fo schnell um sich, dass es jedem kleinen Klässer in der Partei angezeigt schien, sein Gebelle hören zu laffen«. Eine ernstliche Krankheit war die Folge dieses Zwiftes: und da der Krieg Hogarth's fatirische Stiche aus dem Handel vertrieben hatte, fo fuolite er den Verlust feines Einkommens durch eine Satire auf die »Times« wieder wett zu machen. Dieser Stich reizte Wilkes zu einem Angriff auf »Hogarth, den Leibmaler des Königs«, in dem »North Britain«. Aber was die Feder dem Politiker, das war der Pinfel dem Künstler, welcher infolge dessen fein Meisterstück physiognomischer Karicatur schus, in welchem er seinen Gegner mit unverkennbarer Treue aber in lächerlicher Uebertreibung des Charakteristischen darstellt. Hören wir, wie Hogarth fich felbst über den Erfolg dieses Stückes aufsert: »Meine Freunde riethen mir, über den Unsinn der Parteischriften zu lachen; niemand würde darauf Acht geben. Aber ich hatte keine Ruhe, denn

> Wer meines guten Namens mich beraubt, Nimmt mir, was felber ihm nicht nützen kann, Mich aber macht er wahrhaft arm.

Von folchen Empfindungen beseelt, wünschte ich das Kompliment zu erwidern, und es zu eigenem Vortheil zu wenden. Das Portrait dieses berühmten Patrioten, das ich bezüglich der Gesichtszüge so ähnlich, wie mir nur möglich, entwarf und mit einigen Andeutungen feines Charakters verfah, entsprach voll ständig meinem Zwecke. Das Lächerliche sprang Jedem ins Auge. Ein Brutus - ein Heiland seines Vaterlandes - mit solchem Aussehn war eine so heillose Farce, dass, während es die Beschauer zum Spott und Lachen reizte, er selbst und seine Anhänger dadurch vor Zorn außer sich geriethen. Das bewiesen jeden Tag die mit Invectiven gegen den Urheber vollgepfropften Zeitungen, bis schliesslich die Hauptstadt es überdrüffig ward, mich stets in ganzer Länge vor sich zu sehen. Churchill, der Fuchsschwänzer von Wilkes, brachte dann im North Britain feine »Epiftel an Hogarth«. Da ich eine alte Platte befafs, fo stoppelte ich darauf eine Darstellung Meister Churchill's in der Gestalt eines Bären zusammen. Das Vergnügen und der pecuniäre Vortheil, den mir diese beiden Stiche in Verbindung mit einem gelegentlichen Spazierritt einbrachten, stellten meine Gefundheit fo weit wieder her, als es meine Jahre zulassen wolltene.

Hogarth verliefs fich größtentheils auf fein Gedächtnifs, und malte, der Erinnerung vertrauend, meift ohne Hülfe eines Modells; er hatte die Gewohnheit, fein Auge fo lange auf einer Figur unverrückt weilen zu lassen, bis sich diese seiner Seele sest einegprägt hatte. Die Erzählung Allan Cuningham's, dass er gern jede ihn in irgend einer Weise sessen ihm dabei nicht sowohl auf den bleibenden Besitz der Zeichnung, als auf ein Memoriren der Gesichtszüge an, die er sich ins Gedächtnifs zurückzurusen wünschte.

So fah man ihn in Badfordhouse einst auf den Daumennagel seiner linken Hand zeichnen. Die fertige Skizze liefs er dann den ihn begleitenden Freund fehen - er hatte das fehr eigenthümliche Gesicht einer im Zimmer anwesenden Person vollkommen ähnlich wiedergegeben. Ein anderes Mal, als er einen Freund in tiefem Schlaf verfunken fand, der eine höchst lächerliche Physiognomie darbot bat er eiligst um Tinte und Feder und brachte, ohne sich dabei zu setzen, ein fauberes treffliches Bildnifs zu Stande, das noch existirt. Hogarth's Naturstudien entstanden häufig auf ähnliche Weife wie die von Charles Dickens. Er streifte in den verschiedensten Theilen der Hauptstadt umher, um Stoff für seine Kunst und zwar in Gesellschaften aufzusammeln, die nicht immer zu den auserlesensten gehörten. Aus diesem Grunde haben auch seine Phantasiebilder das Ansehen, als ob die Figuren auf der Strafse aufgelesen seien, und es läst sich nicht leugnen, dass seine Charakterköpse nach dem Bierhause dusten und an Taback und Gerstenfast erinnern. Und wie es ihm verfagt war, das Wesen der höheren Stände von der vortheilhaften Seite zu schildern, so blieben natürlich auch all die vornehmen Damen und Herren, welche die Ateliers feiner Kunstgenossen frequentirten, um sich malen zu lassen, seiner Staffelei fern; Zeit seines Lebens war er der arme Karikaturmaler, der die Aufgabe hatte, die Thorheiten des Menschengeschlechtes zu geißeln.

Schliesslich ist noch Hogarth's Antheil an der Kunstliteratur in Kürze zu erwägen. Wie Reynolds, Opie, Barry, Füßti, Flaxman, Haydon, Leslie, Eastlake und Andere, glaubte auch er zum Schriststeller berufen zu fein und die Welt mit seinen Gedanken in literarischer Form beglücken zu müssen.

Hogarth's berühmteste, von ihm selbst illustrirte Abhandlung, »die Analyse der Schönheits, ist, wie er selbst sagt, in der bestimmten Absicht geschrieben, »die schwankenden Ideen des Geschmacks mittelst einiger physikalischer Regeln in der äußern Welt sestzen. Die Anomalie, dass ein Maler, der in seiner Kunst die Rolle eines Schauspielers und Satirikers übernahm und stets hart an die Karicatur streiste, sich anmaßen konnte, die Gestze der Schönheit zu ofsenzen und zu lehren, muß Jedermann ins Auge fallen. Auch ist das Buch mehr eine Curiosität als von wirklicher Bedeutung. Immerhin ofsenbart es einen scharssingen und vielseitigen Geist, und, wie gewöhnlich, so steht auch hier der Schrifsteller in enger Beziehung zu dem Maler; in der That dürste schwerlich eine Idee in der »Analysse vorhanden sein, die nicht in dem einen oder dem andern seiner gemalten Werke wiedergegeben wäre.

Der charakteristische Grundzug in geschriebenen Spekulationen Hogarth's lässt sich dahin zusammensassen, dass Schönheit zwar nicht ausschließlich aber

doch vornehmlich in Kurven- Wellen- oder Schlangenlinien bestehe. Allerdings kann er schwerlich als der Entdecker oder Erfinder dieser Theorie gelten. Dennoch nahm er fich dieses Axiom so zu Herzen, als ob es eine alles umfaffende Wahrheit fei, die in sich alle übrigen minder wichtigen Wahrheiten begreife. Um feiner Theoric gewissermaßen eine bildliche Devise zu geben, zeichnete er eine Malerpalette und auf dieser eine Schlangenlinie mit dem Motto: »die Linie der Schönheit«. Als fernere Illustration dazu stellte er auf dem Titelblatt der »Analyse« eine Pyramide mit einer dieselbe-nach ihren drei Seiten umwindenden Schlange dar mit den Worten »Abwechslung« darunter. Demgemäß war er fast gezwungen, bei Besprechung des hochwichtigen und verwickelten Princips der Composition, den Grundsatz zu vertheidigen: »dass Linien, welche die höchste Anmuth darstellen, am wenigsten sich der geraden Linie näheren«. Dies mag streng genommen wahr sein; aber bei der großen Einseitigkeit, die feine ganze Auffassung auszeichnete, sehlte es ihm auf der andern Seite an der nöthigen Einsicht, um zu begreifen, welch' großen Werth eine gerade Linie durch den energischen Gegensatz hat, in den sie zu benachbarten Curven In der nachfolgenden Generation liebten es Reynolds und Andere, classifich gezeichnete Säulen im Hintergrund ihrer Bildnisse anzubringen, um denfelben dadurch eine gewisse architektonische Festigkeit und Würde zu verleihen. Selbstverständlich bemüht sich Hogarth seiner Doctrin, dass Schönheit in Kurven beruhe, durch eine Berufung auf die menschliche Körperbildung Nachdruck zu geben. »Die menschliche Gestalt« schreibt er »ist in ihren Bestandtheilen bei weitem mehr als jeder andere Gegenstand in der Natur aus Schlangenlinien gebildet, was ein Beweis ihrer über alles andere erhabenen Schönheit, zugleich aber auch dafür ist, dass ihre Schönheit aus jenen Kurven hervorgeht«. Wiederum in einem andern »von dem Gesichte« handelnden Kapitel, einer Abhandlung, die wie sich erwarten läst, seltsame Beobachtungen und Reflexionen aufweift, wird auseinandergefetzt, wie die größten Maler fich mit Emphase über die Wichtigkeit der Schlangenlinie im Gesicht aussprechen. Das Antlitze fo fährt er fort sift der Inhalt der Seelee, und scheint er damit auf das Axiom einiger der metaphysischen Richtung wesentlich zugewandten Schriststeller hinzudeuten, welche die Lehre verkünden, dass physische Schönheit das äussere Kennzeichen geistiger Schönheit sei. Alles in Allem ist dieser literarische Verfuch Hogarth's kaum der Mühe werth fich mit ihm zu befassen; es ist das Werk eines Dilettanten, dem bei seiner dürstigen Geistesbildung alle Vorbedingungen zu wiffenschaftlicher Bethätigung mangeln.

Hogarth wird von denen, die ihn kannten, als ein Mann von etwas unter mittlerer Statur befehrieben, mit durchdringendem Auge, feharfem und farkaftichen Verstand. Sein Wesen war unruhig, sein Temperament heiter und gesellig, seine Unterhaltung leicht, launig und zu rascher Gegenrede bereit; er liebte geniale Gesellschaft und war dem Freunde ein warmer Freund. Ireland sagt von ihm, dass er in seiner Eigenschaft als Gatte, Bruder, Freund und Meister gutig, edeldenkend, ausrichtig und nachsichtig gewesen. Selbst mässig lebend, übte er Gastfreundschaft aus freigebige, großherzige und doch einsache Weise. Auch

Allan Cunnigham fpricht fich mit begeistertem Lobe über seinen Charakter als Mensch aus. Als Künstler war Hogarth vollkommener Autodidakt und muß als der erste national-englische Maler bezeichnet werden, der unabhängig von der Fremde wie von der Vergangenheit, seinen eignen Weg ging. Seine Kunst fußte auf der Wirklichkeit des ihn umgebenden Lebens, sie war ohne alle Idealität, hausbacken und nüchtern und ist aus diesem Grunde ein vereinzeltes Phanomen ohne geistige Nachsolge geblieben. —

Hogarth starb in seiner städtischen Behausung in Leieester Square ziemlich plötzlich an einer Blutergießung der Herzgesasse. Er hatte in Chiswick
ein kleines Haus angekauft, wohin er sich während der Sommermonate zuruckzog, und auf dem dortigen Kirchhof wurde er auch beerdigt. Sein Monument trägt die Inschrift +Hier liegt der Körper William Hogarth's Esq., der am
26. Oct. 1764, 67 Jahr alt, starbs. Auf dem Grabstein ließ man die solgenden,
von David Garrick gedichteten Zeilen:

Farewell, great painter of mankind! Who reached the noblest point of art, Whose pictured morals charm the mind, And through the eye correct the heart. If Genius fire thee, reader stay If nature touch thee, drop a tear. If neither move thee — turn away — For Hogarth's honoured dust lies here.

Dr. Johnson lieferte das folgende Epitaph:

The band of him here torpid lies That drew the essential form of grace; Here closed in death the attentive eyes That saw the manners in the face.

Dass Hogarth noch im Tode das Opfer solch abgedroschener Poesie wurde, ist schlimm genug, dass aber des Lebens Wechselfälle schließlich seine Wittwe in folche Dürftigkeit herabsinken ließen, das sie auf Staatskosten unterstützt werden musste, das war eine tiese Demüthigung für einen so stolzen und unabhängigen Geist. Hogarth hinterliess seiner Gattin alles, was er besass, mitsammt dem verworfenen Bilde der Sigismunda und, was den werthvollsten Theil der Erbschaft ausmachte, 72 Kupferplatten, deren ausschliefsliches Verlagsrecht der Wittwe auf 20 Jahre durch befondere Parlamentsakte gesichert wurde. Die Abzüge dieser Platten waren eine Zeitlang sehr beliebt beim Publikum und brachten eine ganz anständige Rente auf. Indess der Wechsel des Geschmacks schmälerte allmälig den Verkauf der Stiche dergestalt, dass Frau Hogarth in der Folge mit Mangel und Entbehrung zu kämpfen hatte. In folcher Noth nahm fich die Königliche Kunstakademie, ein Institut, welches von Hogarth stets leidenschaftlich bekämpft worden war, der Wittwe an, und verlieh dieser - obschon felber nicht über reiche Mittel verfügend - ein Jahrgehalt von 40 Pf. St. Schon nach zwei Jahren starb die Wittwe, und mit ihr endete auch das Haus William Hogarth's.



Sir Joshua Reynolds.

Geb. in Plymton 1723; geft. in London 1792.

Wie Hogarth und Reynolds sich im Leben wenig freundlich gegenüber standen, so besteht auch ein schroffer Gegensatz in ihrer Kunst; beide aber haben den Ruhm, die Väter der heutigen englischen Malerschule zu sein. Hogarth war eine kühne originelle, Reynolds eine vorsichtige und schmiegsame Natur. Der Eine verfuhr schöpferisch, während der Andere Vorhandenes sich anzupassen suchte; jener hielt sich in abgeschlossener Einsamkeit weit ab von seinen Collegen; dieser, von Natur gesellig, sah sich wesentlich gesördert durch die Verbindung mit Kunstgenossen, die sich auf dem gemeinsamen Boden des Eklekticismus zusammenfanden. Nur ein einziges Mal findet sich der Name Hogarth's in Reynolds' Schriften erwähnt; doch auch da nur in geringschätziger Weise. Sie waren Nachbarn; aber es war bekannt, dass, was auf der einen Seite von Leicester Square geäussert, auf der andern scharf getadelt wurde. Hogarth behauptete, ses giebt nur eine Schule, die der Nature, worauf Reynolds entgegnete, ses giebt nur eine Eingangspforte zur Schule der Natur, und den Schlüffel dazu haben die alten Meister.« Glück und Geschick beider Künstler waren allerdings sehr verschieden von einander; zu einer Zeit, wo Hogarth die Bildnissmalerei, am Erfolg verzweiselnd, aufgab, ließen sich ungefähr 150 Person von Reynolds im Verlauf eines Jahres malen, wodurch ihm eine Einnahme von 120,000 Mark entstand. Hogarth, ein eingesleischter Karikaturist, verscheuchte die Gönner von feiner Thür; Reynolds dagegen verachtete das Lächerliche und Burleske und zwar ausdrücklich deswegen, weil er es für die erfte Pflicht des Portraitmalers hielt, die guten Eigenfchaften der ihm Sitzenden hervorzuheben. Beide waren schriftstellerisch thätig; die Lehrfätze Hogarth's aber waren verletzend und destructiv, während Reynolds' Unterweisungen durch Versöhnung der Gegensätze die Kunst wieder zu beleben und ein nationales Wachsthum derselben zu sördern suchten.

Joshua Reynolds wurde zu Plymton in Devonshire am 16. Juli 1723 geboren, und war unter den elf Kindern feiner Eltern das zehnte. Sein Vater, ein Geistlicher und unterrichteter Mann, hielt eine lateinische Schule um seinem dürstigen Einkommen aufzuhelfen. In feinem Haufe blieb Jofhua bis zu feinem neunzehnten lahre. fo dass er eine systematische künstlerische Ausbildung nicht genos, ein Nachtheil, den er sein Lebelang empfand. Der Vater bestimmte den Sohn für die medizinische Laufbahn und unterrichtete ihn selbst. Aber die mit zwingender Macht fich äußernde Kraft des künftlerischen Genius entschied auch bei ihm wie so oft gegen den ursprünglichen Willen der Eltern zu Gunsten der Malerei. Fast unglaubig klingt die doch sicher verbürgte Nachricht, dass der zehnjährige Joshua schon theoretische Studien der Perspective trieb und in der Schule feines Vaters in der Zeichnung eines Arkadenhofes die eben erlernten Regeln in die Praxis zu überfetzen vermochte. Auch wird erzählt, dass er kopirte, was ihm an Zeichnungen und Holzschnitten in die Hände fiel, häufig Bildnisse seiner Freunde und Verwandten malte und Richardsons berühmte »Abhandlung über Malereis schon frühzeitig sich zu eigen machte.

Nachdem Reynolds die Hülfsmittel heimischer Bildung erschöpst hatte, wurde er neunzehnjährig nach London geschickt und dort gegen eine Zahlung von 2400 Mark unter die Obhut Hudson's, des damals für den besten geltenden Portraitmalers gestellt. Schlecht genug war freilich dieser »bestes. Nach dem wohlerwogenen Urtheile der Redgraves, hatte Hudson nur den Bodensatz der Traditionen Lely's und Kneller's geerbt, die ihm durch seinen Meister Richardson überliesert worden waren. Noch existirt ein Portrait, das der junge Reynolds, ungefähr 21 Jahr alt, aussuhrte; es ist trocken, dürstig und kümmerlich, wie überhaupt die Werke der Maler jener Zeit. Glücklicherweise konnten sich Hudson und sein Schüler nicht recht zu einander stellen, wesshalb sie sich schon nach zwei Jahren wieder von einander trennten. Reynolds verließ seinen Meister, ohne irgend wesentliches bei ihm gelernt zu haben, wohl aber hatte er eine kostbare Zeit verloren, um Hand und Geist zu bilden. Er war saft ganz aus sich allein angewiesen; die Akademie bestand noch nicht und die unbedeutende Schule in St. Martins Lane besuchte er nicht.

Nach Beendigung der ziemlich fruchtlofen Lehrjahre kehrte Reynolds im Jahre 1743 nach feinem Geburtsorte zurück; doch erfchien er fchon im folgenden Jahre wieder in London, wo er fogar wagte, eine größere Wohnung zu miethen, in der Hoffnung, dadurch auch mehr Kundschaft anzulocken. Als aber fein Vater im Jahre 1746 flarb, wandte er sich abermals der Heimath zu, und wohnte drei Jahre lang in Plymouth Dock. Ueber diesen Zeitabschnitt ist wenig Bemerkenswerthes zu berichten; er malte eben Bildnisse in der herkömmlichen Schablone

provinziellen Kunstbetriebes. Northcote behauptet, dass die aus dieser Periode stammenden Portraits nachlässig in der Zeichnung und trivial in der Aussauflassig gewesen seien, dass er um der schwierigen Ausgabe Hande zu malen zu entgehen, bei seinen männlichen Portraits die eine Hand gern in der Weste verbarg, während er unter den andern, herunter hängenden Arm den Hut gesteckt habe. Man erzählte, dass ein Herr, der mit dem Hute auf dem Kopse gemalt



Die junge Wittwe (Mrs. Seyforth). London. Galerie Wilfon.

zu werden wunschte, beim Empfang des Bildes staunend gesehen habe, das ihm zwar der Hut auf dem Kopse sas, ein anderer aber unter seinem Arm zum Vorschein kam. Der Maler war eben noch unsicher, er mühte sich ab und rang mit dem Mängeln seiner künstlersschen Erziehung.

Lange fchon fehnte fich Reynolds nach Italien wie nach feinem Lande der Verheifsung und da die zwar ruhm- aber nicht gewinnlofe Thätigkeit in Plymouth Dock ihm einige Erfparniffe ermöglicht hatte, fo befann er fich keinen Augenblick auf die Einladung des foeben zum Kommandeur des Mittelmeerge-

Dohme, Kunft u. Kunftler. No 103-105.

schwaders ernannten Augustus Kepple, ihn nach Italien zu begleiten, einzugehen. Am 11. Mai 1749 luftete man die Segel. Der Aufenthalt in Italien war auf ungefähr drei lahre bestimmt, zwei derselben sollten Rom gewidmet sein. - Die Ankunft in der ewigen Stadt hat stets in dem Leben großer Geister einen Wendepunkt gebildet: - fo gesteht Goethe, dass »seine Wiedergeburt von dem Tage an datire, wo er Rom zum erstenmal betrate; Thorwaldsen, der ein Jahrzehnt später in Rom anlangte, fchreibt, sam 8. Marz 1797 wurde ich geboren, vor diesem Tage existirte ich nichte; John Gibson, der Thorwaldsen Englands, hatte einen ahnlichen Grund, seine geistige Geburt von seiner Ankunft in Italien an zu zählen. Doch mehr als einen diefer Kunstpilger traf das Geschick, dass Mangel an Kenntniffen ihre Empfänglichkeit für die Segnungen Roms einigermaßen abschwächte. Thorwaldfen setzte die Personen, bei welchen er sich durch mitgebrachte Empfehlungsbriefe einführte, durch feine gründliche Unwissenheit in Erstaunen und Reynolds gesteht offenherzig die Enttäuschung, welche ihm der erste Besuch des Vaticans bereitete. »Ich besand miche, so bekennt er, »unter lauter Werken, die nach mir unbekannten Principien ausgeführt worden waren. Ich erkannte meine Unwissenheit und fühlte mich beschämt. All die schlecht verdauten Begriffe über Malerei, die ich von England mitgebracht hatte, wo die Kunft fich im tiefften Verfall befand - wurden gänzlich abgethan, und radikal bei mir ausgerottet. Wohl war es nöthig, - fagte er bei einer feierlichen Gelegenheit, dass ich wiederum zum Kinde wurde.«

Die Weife, welche Reynolds bei feinen italienischen Studien beobachtete. war für die von ihm beablichtigte Laufbahn klüglich ausgedacht. Gefunder Menschenverstand und Weltklugheit sicherten diesem Liebling des Glücks allezeit die ruhige Gleichmäßigkeit seines Lebensweges. Aus seinen während dieser Reife geführten Notizbüchern möge hier Einiges auf jene Studien bezügliches Stelle finden. Die Seiten füllen Noten und Bemerkungen über Gemälde, flüchtige Skizzen nach der Natur, und andere für die künftlerische Komposition unschätzbare Materialien. Obwohl Reynolds mit Eifer die Schätze Roms studirte, fo war ihm doch jede archaeologische Hinneigung fremd. Nicht Nachahmen wollte er, fondern aus dem Gesehenen sich seinen eigenen Stil herausbilden. So war es ihm denn auch nicht nach seinem Sinn genaue Kopien älterer Meisterwerke zu fertigen; Austrägen dieser Art ging er gern aus dem Wege; freilich Tizian's Mönchsportrait im Palazzo Colonna und den heiligen Michael Guido Reni's in der Kapuzinerkirche kopirte er trotzdem des Studiums wegen, Letzterer wurde innerhalb zehn Tagen begonnen und vollendet, während wir fonst von Reynolds wissen, dass er wohl ein fleissiger und beharrlicher, aber kein rafcher Arbeiter war. Am liebsten suchte er namentlich reichere Compositionen fich fest ins Gedächtnifs zu prägen, und sich gleichzeitig vor dem Werke die geistige Arbeit des Künstlers in Ersindung und Durchbildung desselben zu vergegenwärtigen. In diefen Studien war er so eifrig, dass er sich darüber in den kalten Räumen des Vatikans eine arge Erkältung holte, die ihm dauernde Schwerhörigkeit zuzog. In späteren Jahren hat er sich dann selbst einmal mit dem Hörrohr dargestellt.

Unaufhörlich trieb es ihn durch die Galerien Roms von Rubens zu Tizian,

von Correggio zu Guido und Raffael. Diesem Ernst des Studiums gegenüber staunt man, wenn man in seinen Tagebüchern liest, dass er gleichzeitig Lust daran empfand, eine Reihe von Karikaturen zu entwersen, oft nach Personen, die sich von ihm hatten malen lassen wollen. Und mehr noch wächst unser Staunen, wenn wir sehen, dass der größere Theil dieser Figuren als eine Parodie auf Raffaels Schule von Athen gedacht ist. Wem kommt dem gegenüber nicht die Erinnerung an eine bekannte philosophische Desinition, dass die Künste ein Ausstus des Spieltriebes im Menschen seien!

Am 5. April 1752 verliefs Reynolds Rom und machte nun noch einige Ausflüge nach Neapel, Perugia, Affili, Arezzo, Florenz, Bologna, Parma und Venedig: in letzterer Stadt verweilte er längere Zeit. In unfern Tagen, wo die Kunftschätze Italiens die gründlichsten Prüfungen und Untersuchungen erfahren haben, erscheint es kaum noch begreiflich, auf welche geringe Summe von einschlägigen Kenntnissen auch der beste Kenner des vorigen lahrhunderts seine Kritiken aufbauen musste. Immerhin hatte Reynolds sich aber doch eine genügende Uebersicht über die älteren italienischen Schulen verschafft, so dass feine oft flüchtig niedergeschriebenen Reisenotizen selbst heute noch einen gewiffen Werth besitzen. Sie tragen ausschlieslich den Bedürfniffen des Malers Rechnung, haben seine zukünstige Thätigkeit im Auge und lassen sich in diefem Ziele nirgends auf Abwege locken. So find fie denn völlig fachlich, drehen fich fast ausschießlich um technische Fragen, während jede subjective Empfindung zurückgedrängt ist. Sein Hauptstudium geht auf die Ergründung der Gefetze der Licht- und Schattenwirkung, namentlich auf die der Geheimnisse des Helldunkels. Er verfuhr dabei solgender Massen: Ohne irgend welche Berücksichtigung des Gegenstandes dunkelte er ein Blatt seines Taschenbuches in denfelben Abstufungen, wie sie die Licht- und Schattenpartien des Originals boten. Nach einer Reihe von Verfuchen ergab sich dann felbst für die Werke verschiedenster Meister stets das gleiche Resultat, immer wieder zeigten die Papiere ein Viertel volles Licht, ebenfo viel vollen Schatten, das übrige aber als Halbschatten. Aehnliches nahm er sich selbst nun in Zukunst als Gesetz für seine eigenen Arbeiten an. In Bildnissen freilich liebte er es im Gegenfatz zu Rembrandts Auffaffung die dargeftellten Personen von dem vollen Tageslichte umfluthen zu laffen. Gern heben sich seine Köpfe vom klaren leuchtenden Himmel ab. Er liebte das Licht; und die Heiterkeit eines zarten, von Farbe blühenden Halbschattens entsprach seiner ruhigen Gemüthsstimmung. Das Andenken an Italien und dessen Meister hielt er in einzelnen Stücken lebenslänglich fest. So gemahnen seine »Putti« an die elsenartigen Kinder von Correggio, feine nach idealen Schönheitsgesetzen arrangirten Gewandungen an Guido; man vergegenwärtige sich in dieser Beziehung namentlich das liebliche Bildniss der Mrs, Sheridan als hl. Caecilie. Ebenfo dauernd waren die von den Carracci und Tizian empfangenen Eindrücke. Fur letzteren hegte er eine fo schwarmerische Verehrung, dass er, einst befragt, ob er glaube, Tizian werde in Zukunst im Bildnissfach noch einmal übertroffen werden, antwortete, es scheine ihm das unmöglich; er felbst wurde für ein einziges der anerkannten Meisterwerke dieses Mannes gern fein Hab und Gut hingeben und mit Freuden sich ruiniren.

Es darf uns natürlich im Hinblicke auf die Zeit, in der Reynolds lebte, nicht Wunder nehmen, das er trotz aller Bewunderung der italienischen Kunst doch für die ältere Periode derselben von Cimabue an bis herab auf Perugino kein Verständniss hatte. Die Stunde der Praerassaeliten war noch nicht gekommen. Erst gegen Ansang dieses Jahrhunderts wagte es Overbeck und seine Genossen Guido und Guercino beiseite zu schieben und das Quattrocento als Lehrmeister auszustellen. Als dann die Bewegung in Deutschland in Folge des gewöhnlichen Reactionsprozessen in den Realismus umschlug, breitete sich dieselbe in England unter der Belehrung und dem Beispiel von Männern wie Pusey in der Kirche und Pugin in der Architektur weiter aus. So erstand ihrer Zeit die Bruderschafte, welche als ihr Losungswort die Bezeichnung Praerassaelitene wählte. Seit jener Zeit an wurden die Unterweisungen Reynolds — wohl zu unterscheiden von seinen Gemälden, deren Popularität unverringert geblieben — vernachlässigt und machten anderen Lehren Platz.

Nach seiner Rückkunft weilte Reynolds zunächst drei Monate lang in seinem Geburtsland, der Graffchaft Devonshire, wo damals das Bildnifs feines Freundes, des Dr. Mudge entstand. Ein einflussreicher Gönner aber, Lord Edgeumbe trieb ihn an, wieder nach London zu gehen, wo er seine Wohnung in St. Martins Lane, der jener Zeit fashionabelsten Künstlerresidenz ausschlug. Der Erfolg war ein so rascher, dass er im J. 1755 schon 125 Personen zu portraitiren hatte. Da feine Einkunfte fich hierdurch beträchtlich steigerten, so bezog er im Sommer 1760 ein Haus in Laceister Square, woselbst er bis ans Ende seiner Tage verblieb. Dieses Haus vergrößerte er noch durch eine Galerie und Malsale für fich sowie für die beträchtliche Anzahl seiner Schüler, Kopisten und Drapisten. Die Kosten dieser Einrichtung verschlangen zwar nahezu alle gemachten Ersparnisse. indess fah er sich, wie oben erwähnt, in jenen Jahren im Besitz einer Einnahme von 120,000 Mark jährlich. Sein Malfaal war ungefähr 20 F. lang und 16 F. breit; der für die ihm Sitzenden bestimmte Stuhl befand sich 18 Zoll über dem Fussboden und drehte sich auf Rollen; die Paletten wurden mittels einer Handhabe und nicht am Daumen gehalten, die Pinfelstöcke waren lang und massen ungefähr 10 Zoll. Reynolds pflegte bei der Arbeit fich niemals niederzusetzen. Das Atelier war freilich behaglich mit Sofas ausgestattet, die zu demselben führende Galerie mit den wichtigsten in Arbeit befindlichen Gemälden geschmückt. Bei der Eröffnung seiner neuen Wohnung gab Reynolds einen glänzenden Ball, Auch schaffte er eine Kutsche an, deren Getäfel von Catton, einem spätern Mitgliede der Akademie mit den allegorischen Figuren der vier Jahreszeiten bemalt wurde; die Räder waren geschnitzt und vergoldet und die Livreen der Diener mit Silberborten verziert.

In dem fashionabeln Atelier von Leicester Square erscheinen die leitenden Charaktere der Politik, Literatur und des Drama, sie setzen sich nieder und plaudern über Parlamentsverhandlungen, Theater oder Hofklatsch. Zur Zeit, da Goldsmith die letzten vollendeten Striche seinem »Reisenden« verlieh, war er hier ein häusiger Gast. Gibbon, der als des Malers »Kumpan« aus Goldsmith solgte, Sterne, dessen sentimentale Reise« zum Stadtgespräch wurde, und Beattie in den Tagen, wo seine als »Kämpse der Wahrheit« errungenen Lor-

beern noch grün waren, begehrten inständig, das Reynolds ihnen Unsterblichkeit im Bilde sichere. Mason gleichfalls, und Burke, der Dissertationen über das Erhabene und Schöne* mit zur Mittagstasel brachte, beanspruchten einen Platz in der Portraitgalerie, wo *Alle Talente* zusammentrasen. Es war dies eine unvergleichliche Zeit, wo des Witzes Funken sprühten und die Geister auseinander platzten. Und die Kunst Reynolds' besas die Fähigkeit durch die äusserlichen Gesichtszüge hindurch ins tiesste Herz zu schauen; der Genius dieser und anderer seiner Genossen lebt sort in seinen Bildnissen, die gleich geschätzt werden wegen der technischen Vollendung und seinen Charakteristik.



Prinzeffin Sophia Mathilda. London, Privatbefitz.

Anders erfafste er den Denker und Dichter, anders den Staatsmann, anders die vornehme Dame; jeder Individualität fuchte er auch in feiner Gefammtaufaffung gerecht zu werden. Bescheidnere Charaktere kleidete er, wie schieklich, in einfache Gewänder und dunkle Farben. Ohne Umstände versährt er beim Portratitiren eines Hauslehrers des Familie Thrale, Namens Barretti; dass der Mann kurzsichtig ist, lässt auch sein Bild erkennen. Als Dr. Johnson entdeckte, dass seinen persönlichen Gebrechen nicht die geringste Beschönigung zu Theil geworden, rief er in Anspielung an das oben erwähnte Selbstportrait des Künstlers mit dem Hörrohr unwillig aus, »Reynolds mag sich selbst fo taub malen, als ihm beliebt, ich aber will kein blinzäugiger Sam sein.» Doch haben die Maler in allen Zeiten Einzelzüge und sogar körperliche Gebrechen begierig auf-

griffen, um Mannigfaltigkeit und fchärfere Charakteristik zu erzielen, und wohl mochte Reynolds sich erinnern, dass Rassael einen schielenden Kardinal und Michelangelo eine kurzsichtige Sybille gemalt hatten. Wie bereits angedeutet, übte Sir Ioshua gern seine leichte Hand und den hurtigen Pinsel an den Gefichtern feiner Freunde; und machte seine Kunst so zur Genossin froher Stunden und zum Wiederspiel heiterer Gesellschaft. Freilich hielten sich die so entstandenen Werke nicht immer auf der Höhe seines Könnens, mancher Kopf eines berühmten Zeitgenoffen wurde so in flüchtiger Hast mit wenigen Strichen auf die Leinwand geworfen und, fobald die Aehnlichkeit erreicht war, in die Ecke gestellt ohne Rücksicht auf die mangelnde technische Durchbildung. Dr. Johnfon's mächtiges Haupt mit buschiger Braue und blödem Auge, wie ihn das Portrait in der Nationalgalerie zeigt, ist nur flüchtig skizzirt. Gibbon's Bildniss könnte zu dem Schluss führen, dass der vertrauliche Verkehr, in dem er zu dem Künftler stand, diesen zur Geringschätzung des Gelehrten führte. Oft glaubt man derartigen Freundesbildnissen Reynolds gegenüber vor Hogarth'schen Satiren zu zu stehen: So spricht aus Sterne's des Verfassers von »Tristram Shandy« Kops verkennbar Durchtriebenheit und Verschlagenheit, aus dem von Charles James Fox ebenfowohl hinreifsende Beredfamkeit wie ffürmische Leidenschaft, während die auffallend gewöhnlichen Zuge Sheridan's den funkelnden Witz dieses Schriftstellers nicht ahnen lassen. Wie prächtig aber sind doch wieder gerade durch das rücklichtslos Wahre der Auffassung diese Gelehrtenbildnisse erfasst: so John Hunter, der vergleichende Anatom, ein außerordentlich individualisirter Kopf, und Sir Joseph Banks, aus dessen Bildniss uns »der eifrige Natursorscher, der mit durchdringendem auf Entdeckung gerichteten Geist begabte Mann« anschaut, Kaum weniger individuell, wennschon ruhiger gehalten, spricht uns Sir William Jone's Gelehrtenkopf an. Das Sprüchwort, dass Jeder an seinem Umgang zu erkennen fei, bewährt sich bei Reynolds trefflich. Die geistige Art des Mannes tritt uns aus diesen Bildern des Freundeskreises deutlich entgegen.

Sagte dem Künstler ein Gegenstand zu, so machte er gern Wiederholungen davon. Auf der im South Kenfington Mufeum zufammen gebrachten Ausstellung englischer Bildnisse erscheinen mehrere tressliche Portraits von Johnson. Von David Garrick find fieben mehr oder weniger veränderte Darstellungen bekannt, Auch fich felbst hat Reynolds wiederholt gemalt, nicht nur im Alltagsgewande, fondern auch gewiffermaßen im Staatskoftum, wie dies fein Selbstbildnis in den Uffizien zeigt, welches er bei Gelegenheit feiner Aufnahme in die florentiner Akademie im J. 1776 der berühmten dortigen Sammlung von Künstlerbildnissen überfandte. Mat hat das Bild als zu anspruchvoll getadelt; in Hut und hochrother Robe eines Doctors der Rechte steht Sir Joshua neben der Büste Michelangelo's und hält feine akademischen »Discurse« in der Hand. Als Mitglied und bestallter Maler der Dilettanten Societät fand Reynolds noch eine andere Gelegenheit sein Selbstbildnus in die Gesellschaft der Geistesaristokratie einzuführen. Der Zweck dieses Vereins, so erzählte man sich, bestand darin, feinen Geschmack in geistigen und materiellen Genüssen zu verbinden, und es zeugen die Portraits der vierzehn in zwei Gemälden gruppirten Mitglieder der Gefellschaft in der That von dieser Fähigkeit der Originale. Nie zuvor hatte

Reynolds den Versuch gemacht, so viele Köpse in einer Komposition zu vereinigen; aber der Maler sühlte sich in seinem Elemente, und mit dem Ausgebot aller in Italien gewonnenen Kenntnisse und Geschicklichkeit wagte er es, sich mit den venezianischen Meistern zu messen; und es haben diese ausgezeichneten Gemälde, was Farbenharmonie, Tiese in den Halbtönen, gedämpsten Glanz in den Schatten und technische Behandlung anbetrisst, in der That etwas an Giorgione, Palma und Tizian erinnerndes. Hier ist, meine ich, die Höhe des von der englischen Bildnissmalerei überhaupt Geleisteten erreicht; vielleicht hat die ganze Kunst des 18. Jahrhunderts kein besserse Werk dieses Faches auszuweisen.

Das Werk Reynolds' umfasst mehr als zweitausend Gemälde, würde also einen stattlichen Band füllen, wenn man auf jedes Bild eingehen wollte. Hier kam felbstverständlich nur der hervorragendsten darunter flüchtig gedacht werden, fo vor Vielen des Bildniffes Thurlow's. Man hat gefagt, dass überhaupt Niemand auf Erden so weise sein könne, wie Thurlow hier ausschaue: Düstrer Ernst liegt in des Kanzlers Blick, der ganze Kopf nimmt an der geistigen Arbeit Theil. dabei ist die Behandlung individuell, breit und meisterhaft. Wie Revnolds es liebte, ist auf die Erfassung der geistigen Individualität des Dargestellten das Hauptgewicht gelegt, die Nebenfachen: Uniform, das goldne Scepter und andere Rangabzeichen nur als untergeordnet behandelt. Ebenso unschätzbar in ihrer Eigenart find die Bildnisse der Kanzler Mansfield und Camden. Das erstere zeigt in einem hervorragenden Beifpiel wie rückfichtlos kühn Reynolds mit den entschiedensten Farben zu operiren verstand. Das Roth der Kleidung zu mässigen, übertönt es es mit noch entschiedneren Tonklängen; dabei ist die Ausführung wenn auch skizzenhaft, so doch durch und durch solide. Erscheinen auch die Pinfelstriche schnell und leicht hingeworfen, so erkennt man doch in ihnen eine Hand, die sich genau ihres Thums bewusst war. Koloristische Bravourstücke sind dann ferner die lebensgroßen Bildniffe von Charles Townshead im Ornat eines Kanzlers der Schatzkammer und das des in seiner Bibliothek sitzenden Grasen Suffolk. Wie Raffael es bei einigen feiner späteren Gemälde gethan, geht er hier kühn mit feinem Roth in die Schatten der Carnation. Im Vollbesitz aller technischen Fähigkeiten liebte es Reynolds eben bis in sein Alter neue Probleme der malerischen Behandlung aufzusuchen. Ebenso ausgezeichnet durch Meisterschaft der Behandlung und Farbe ist der Kopf des fünsten Herzogs von Devonshire. Den höchsten Zauber seiner Kunst aber bewahrte er für die Darstellung vornehmer Damen und für die um das Knie ihrer Mutter spielender Kinder. Wenigstens zwölf folcher durch Schönheit und Anmuth ausgezeichneter Gemälde befanden sich in der in South Kensington ausgestellten Sammlung historischer Bildnisse. Zwei derselben sind vor allem erwähnenswerth - »die Tochter des Grafen Waldegraves, ein köftliches Werk voll Anmuth, Geschmack, Schönheitssinn und feiner künftlerifcher Behandlung; die »Lady Crewe mit Mrs. Bouverie« unter einem Baume im Garten sitzend, ein reizend erfundenes Werk und gleich vortrefflich in Farbe, Haltung, Licht und Schatten. Sein Grau leuchtet hier wie Perlen, fein Gelb und Braun wie Gold, fein Roth wie Rubinen. All andere Leistungen des Meisters auf diesem Gebiet aber treten zurück gegen das Bild der »Herzogin von Devonshire mit ihrem kleinen Kinde«, ein Bild welches auf den Ausstellungen im Kenfington Museum und zu Manchester alles hinrifs. Reynolds hat sich hier mit warmer Hingabe in den Gegenstand vertiest: Die Gruppe ist lebhast bewegt, kühn gezeichnet und doch in allen Theilen glücklich abgewogen, die Gesammthaltung eine vortressliche.

Durch sein verständnifsvolles Studium der auf der Höhe des Kunstschaffens stehenden Schulen gelang es Reynolds in seinem Vaterlande die Bildnissmalerei aus den Banden des schaalen Conventionalismus und der gedankenlosen Routine zu befreien. Sein Streben ging darauf das bloße Portrait womöglich iedesmal zu einem Genre oder Historienbilde umzugestalten. Ost ist ihm das überraschend gut geglückt, oft auch griff er freilich fehl und es kam dann etwas gekünsteltes in die Auffassung, wie z. B. in dem Bilde der Viscountess Camden, in dem er der griechischen Grazie in Kleidung und Stellung nachstrebt. Seinen Personificationen der Hebe und Diana fehlt fast stets jener unwiderstehliche Reiz, welcher feine ihre Kleinen liebkofenden Mütter, oder die mit ihren Tauben oder Schofshündchen spielenden Damen auszeichnet. Das Kostüm bereitete ihm nicht selten große Verlegenheiten; die Herzogin von Rutland pflegte zu erzählen, daß er sie elf verschiedene Anzuge habe anprobiren lassen bis er sie schliesslich in ihrem Nachtgewande malte. Gleichwohl wollte er niemals eine Entschuldigung für ein schlechtes Bild gelten lassen. Er war der Meinung, dass die Natur Mittel genug an die Hand gäbe, um jeder Schwierigkeit Herr zu werden. - Wie die meisten Künstler so ging auch Reynolds anfänglich mit großer Sorgfalt zu Werke; seine ersten Portraits haben nichts von der hastigen Skizzirung der spätern, unter dem Drucke massenhafter Austräge ausgesuhrten Werke, im Gegentheil sind sie bedachtfam, liebevoll und fleifsig modellirt. So zeigt z. B. der Kopf des im Jahre 1750 gemalten William Augustus, Herzogs von Cumberland, eine Sorgfalt der Ausführung und fogar eine Zartheit der Details, die auffallend von der breiten verallgemeinernden Pinselführung späterer Jahre absticht. Er nahm eben seinen Ausgangspunkt von der, wenn man fo fagen darf, buchstäblich treuen Wiedergabe der Perfönlichkeit, wie sie die nordischen Schulen charakterisirt, während er in späteren Jahren sich der italienischen Auffassung anschloss. Unbestritten der größte aller englischen Bildnissmaler steht er doch ebenso unbestritten hinter feinen großen Vorbildern zurück, die in sich selbst die Kraft einer eigenartigen und stilvollen Auffassung des Individuums fanden. Reynolds große Eigenart ist die eklektische Häufung von Vorzügen, die bei vielen andern Meistern nur zerstreut angetroffen werden. Einige Beispiele mögen diesen weitgehenden Eklekticismus veranschaulichen: Es wird erzählt, dass die Gestalt des auf sandigem Ufer mit stürmischer See im Hintergrunde stehenden Kapitäns Keppel der alten Statue eines jugendlichen Apollo und der Geftus seines Schlangenwürgers Herkules einem deutschen Holzschnitt entnommen sei. Desgleichen sind die vorhin angeführten sitzenden Kanzlerportraits Raffaelischen und Tizianischen Priestern und Kardinalsfiguren entlehnt, wie denn auch das liebliche Portrait der Mrs. Sheridan, wie erwähnt, durch Guido inspirirt worden ist, und viele Kinder des Malers an die Cherubine Correggio's erinnern. In mehr oder weniger engem Anschluss an venezianische Vorbilder sind die Bildnisse des mit seiner Flinte im Arm an eine Pforte gelehnten Lord Bovingdon und des Herzogs von Devonshire entftanden; bei Rubens und Tizian gemeinfam holt fich das Bildnifs des Grafen von Morlay Rath. Diesem Verfahren entspricht es denn auch, wenn Reynolds in seinem zwölften Discurse die Ansicht ausstellt, in der Leichtigkeit mit der ein Kunstler aus anerkannten Meisterwerken zu lernen verstehe, offenbare sich ein nicht unbeträchtlicher Grad von Talent. Wo er freilich auf direktes Copiren dieser oder jener Figur stiefs, da verhielt er sich streng ablehnend. Dass, wenn man so sagen dars, die Recepte alterer Meister benutzt würden, war seine Lehre, nicht dass man sie bestahl. Dabei währte ihm ein stetes Naturstudium seine Unab-



Engelskopfe. Nationalgalerie in London.

hangigkeit; fo entnahm er in feinem jugendlichen Herkules den Gedanken des Ganzen zwar einem älteren Kupferflich, die Gestalt selbst aber ist eine Studie nach einem hübschen frischen Landjungen, dem Sohn eines Bediensteten von Edmund Burke.

Das Gebiet der fog. hiftorifchen und der religiöfen Kunft war Reynolds verschloffen. Es sehlte ihm die schöpferische Kraft, die stilvolle und veredelnde Behandlung, welche allein die Darstellung über das Maß des Alltäglichen zu erheben vermag: seine heilige Familie ist eine biedre Bürgersamilie, sein »heiliger Josephs ein Bauer, sein »verbannter Lord« einer der vielen Strassenbettler; ja seine Glassenster in der Kapelle des Oxforder New College mit der Geburt Christi und vier allegorischen Figuren sind durchaus verschlt, ebenso seine Seenen aus

Dohme, Kunft u. Kunftler. No. 103-105.

Shakespeare u. f. f. War ihm aber einerfeits schöpferische Erfindungskraft verfagt, fo befafs er andrerfeits alles, was dazu gehörte ein einfaches Motiv, welches nur Geschmack und Sinn für zarte Anmuth verlangte, glänzend durchzusühren. Deshalb gelingt ihm »der junge Samuel fein Abendgebet sprechend« so viel beffer als der jugendliche, Schlangen würgende Herkules, Seine Kunft verfinnlicht fo recht das Wort: »Lafset die Kleinen zu mir kommen.« Oft erscheinen uns seine Kinder wie in der Knospe verborgene reise Menschen, öfter aber sind fie durchaus kindlich, unschulds- und anmuthsvoll. Reynolds behauptete: die Bewegungen der Kinder feien in ihrer Natürlichkeit anmuthsvoll, und das Gezwungene derfelben beginne erst mit der Unterweisung des Tanzmeisters; seine Werke find ein Beleg für das Dichterwort, dass Gott das Land und der Mensch die Stadt geschaffen. - Mit dem Ruhm seiner Werke stiegen natürlich auch die Preife derfelben. Während er anfangs für ein Bruftbild zehn, für ein Knieftück zwanzig, für ein Portrait in ganzer Figur vierzig Guineen empfing, verfünffachten fich diese Preise später. Einzelne hervorragende Werke wurden ihm noch ungleich höher bezahlt, fo das Bildnifs der Mrs. Siddons als tragische Muse mit 700 Guineen, während gerade die heut am meisten geschätzten einsachen Darstellungen, wie fein »Schäferknabe« oder das »Stachelbeermädchen« ihm nur 50 Guincen brachten. Für den verunglückten jungen Herkules zahlte Katharina II. gar 1500 Guineen (30,000 Mark).

Nach Reynolds' Tode fanden fich noch viele unvollendete Gemälde und eine Sammlung von Zeichnungen nach alten Meistern vor. Diese sür ungesähr 340,000 Mark verkausten Werke zusammt des Meisters sonstigen Bestz ergaben einen Vermögensbestand von 1,600,000 Mark. Ein solcher Nachlaß, freilich der Lohn unablässiger Arbeit, erscheint um so staumenswerther, wenn man bedenkt, dass Reynolds völlig mittellos ins Leben trat und sich noch das Geld zu seiner italienischen Reise borgen musste. Da Reynolds nicht verheirathet war, so ging das Vermögen auf seine Nichte, Miss Palmer, über, die bald nach ihres Onkels Tode den Marquis von Thomond heirathete.

Eine große Anzahl Kupferstiche nach den bedeutendsten Gemälden des Meisters bezeugen dessen Popularität. Im Catalogue raisonné der gestochenen Werke Sir Joshua Reynolds constatirt Dr. Edw. Hamilton, dass 524 Originalstiche und ungefähr 151 Kopien, im ganzen also 675 Platten, durch nicht weniger als 103 Künstler nach ihm ausgeführt wurden. Da diese Berechnung nicht weiter als bis zum Jahre 1820 reicht, fo fehlt alles später entstandene noch in derselben, namentlich die trefflichen Mezzotintostiche von Samuel Cousins. Unter den alteren nach ihm arbeitenden Stechern steht William Sharp obenan. Das von diesem Künstler gestochene Bildniss John Hunter's sowie die »Heilige Familie« gehören zu den Meisterwerken englischer Linienstecherkunft. Reynolds Gemälde sind wie geschaffen für den Grabstichel; mag immerhin die Farbe verblichen sein, die Anmuth der Linie, das Gleichmaß der Komposition, die Schönheit der Form und die richtig berechneten Licht- und Schattenwirkungen lassen sich treulich und gefällig in den Stich übertragen. Es ist dies ein um so größerer Gewinn als das Verbleichen und Zerreißen seiner Bilder sprichwörtlich geworden ist. Schon er felbst scherzte gelegentlich über die Unsolidität der Arbeit, er gehe mit stliegenden Farbens daran, meinte er. Anders dachten darüber die Besitzer derartiger Bilder, deren Klagen Horaz Walpole scharsen Ausdruck giebt: Wenn Sir Joshua mit seinen eigenen verblichenen Gemälden zusrieden ist, so ist er darin glücklicher als die Besitzer oder die Nachwelt sein wird. Meiner Meinung nach müste er in jährlichen Raten und zwar nur so lange bezahlt werden als seine Werke dauern. Dagegen vertheidigt ihn dann Sir George Beaumont: Lasst es immerhin darauf ankommen; selbst ein verblasses Gemälde von Reynolds wird das Köstlichste sein, was ihr haben könnt. Er selbst entschuldigt sich mit der Nöthigung, in der er sich angesichts der Verwilderung der englischen Schule besand, ohne Unterstützung durch Erfahrungen autoditactisch und experimentirend vorzugehen.

Während so ein Theil der Reynolds'schen Gemälde schon bei Lebzeiten des Künftlers verdarben, erhielten andere fich in ihrer ursprünglichen Schönheit bis auf diefen Tag. Diefe Ungleichheit veranlasste die Gebrüder Redgrave Unterfuchungen über Reynolds technisches Versahren anzustellen, als deren Resultat sich drei zerftörend wirkende Ursachen in demselben ergaben: 1) der Gebrauch ungeeigneter Bindemittel im Allgemeinen, 2) die Vermischung von Oel- und Wassersarben an demfelben Werke, 3) der Gebrauch an fich ungeeigneter oder fich mit den gewählten Bindemitteln nicht vertragender Farben. - Auch mit dem Malgrunde experimentirte Reynolds vielfach; bald wählte er ihn nach Art der Niederländer weifs, bald überzog er ihn mit einer Farbenmischung aus weiß, schwarz und roth und malte dann auf diefem Hintergrund mit leuchtenden Lafurfarben, ein Verfahren welches er den Venezianern abgefehen haben wollte. Leslie behauptet, dass Reynolds fo zuversichtlich an das »venezianische Geheimniss« glaubte wie je ein Alchymist an den Stein der Philosophen. Er foll Portraits von Tizian und Rubens befessen haben, die er um das Geheimniss zu entdecken, abkratzte oder abrieb, fo dass die Untermalung bloss gelegt wurde. Auch ist es bekannt, dass er eine Reihe verschiedener Seccative und harziger Oele gebraucht und seine Gemälde mit venezianischem Terpentin überstrichen hat; durch Wachs und Asphalt glaubte er Tiefe und Impasto bewirken zu können. In Damenportraits liebte er ein wenig dauerhaftes Gelb und rothen Lack, in der Hoffnung ihnen durch den Firnifs Bestand geben zu können. Die Schilderung aber, welche Reynolds selbst von der im Bildnifs der Kitty Fifher (1766) angewendeten Technik giebt, wird jeden Maler geradezu mit Entsetzen erfullen. Der fonst nicht besonders heikle Maler Haydon erfchrak, als er von diefen Streichen hörte, und äufserte fehr richtig, »Reynolds möchte gern durch Kniffe zu Refultaten gelangen, welche die alten Meister durch die einfachsten Mittel erzielten.« Als Haydon das im Jahre 1772 von Reynolds gemalte Selbstportrait fah, rief er aus: »Himmel, das muss ihm ja schon unter dem Pinsel gerissen sein.« Und doch priess derselbe Reynolds in feinen Discurfen die Einfachheit der Alten. Apelles war fchon deshalb ein großer Maler, »weil er nicht mehr als vier Farben gebrauchte.«

Als endlich nach Jahrelangen Verhandlungen 1768 die Königliche Akademie der Künste gegründet wurde, übernahm Reynolds auf Wunsch seiner Fachgenossen die Stelle eines ersten Praesidenten an derselben. Mit treuer Sorge widmete er sich der jungen Anstalt; für sie entstanden auch in den 23 Jahren seiner

Dialized by Google

Praesidentschaft jene öfter erwähnten sunszehn »Discurse über die Malerei, welche er bei Gelegenheit der Preisvertheilungen der Akademie hielt und die das Hauptwerk seiner literarischen Thätigkeit bilden; ausser ihnen schrieb er



Die heilige Familie. London, Nationalgalerie.

noch kurze Bemerkungen zu Dr. Johnson's Shakespeare, drei Briese im •Idler•, Notizen zu Dusresnoy's Gedicht über die Malkunst und die Reise nach Flandern und Holland im Jahre 1781.

Trotz großer und unverkennbarer Schwächen haben sich die funszehn »Discurse« ihren dauernden Platz unter den Klassikern der englischen Kunst-

Reynolds trat in ihnen als ein Pionier auf, der neues literatur erobert. Terrain erobert und seinen ihm nachsolgenden akademischen Collegen Fuessli, Flaxman, Barrie, Opie, Leslie u. A. den Weg wiefs, den doch keiner von allen mit größerem Geschick und mehr Sicherheit beschritt als er. Die Discurse waren das Ereigniss des Tages, an denen sie gehalten wurden, setzten die Welt in Staunen und gingen foviel über das Mass dessen, was man einem Maler zutrauen zu dürfen glaubte, hinaus, dass die Ansicht sich Bahn brach, Dr. Johnson und Edmund Burke seien ganz oder theilweis die Verfasser. In ihrem neunundachtzigsten Jahre noch musste eine Nichte von Revnolds gegen diesen Mythus einschreiten, was sie durch zahlreiche in ihrem Besitz befindliche Manuscripte. welche das allmälige Entstehen der Arbeit verfolgen ließen, darthat. Johnson felbst hat gleichfalls jede Theilhaberschaft an dem Werke abgelehnt. Auch läst der Stil der Discurse keinen Zweisel über ihren Autor zu; in sich völlig übereinstimmend, tragen sie gerade so wie seine Gemälde den Stempel des Revnolds'schen Wesens. Längst find die meisten der in ihnen niedergelegten Kunstanschauungen überholt, anderes behält auch heut noch Gultigkeit. Mehr aber als durch die allgemein gültige Bedeutung ihres Inhaltes haben sie als kunstgeschichtliche That Werth durch ihren Einfluss auf den Geschmack des Publikums und auf die Richtung, welche die eben entstehende nationale Malerschule nahm, Bekannt ift Reynolds' in diefen Vorträgen wiederholt zum Ausdruck kommende Bewunderung für Michelangelo. Sein letzter Discurs fehloß mit den Worten: »Nicht ohne Selbstbefriedigung denke ich, dass diese Discurse Zeugnis ablegen werden von meiner Bewunderung für diesen wahrhaft großen Mann; möge mein letztes in diefer Akademie und von diefem Platze aus geredetes Wort der Name Michelangelo's fein.« Und fo war es in der That. Reynolds hat später nicht wieder vom akademischen Katheder herab gesprochen. Nach beendetem Vortrag trat Burke auf feinen Freund zu und richtete an ihn die Worte Milton's:

> Der Engel schwieg; zu füß erklang sein Wort In Adam's Ohr, so daß er lauschend stand Als töne lenes Rede sort und sort.«

Zum Schlus noch einige Worte über Erscheinung und Wesen des Künstlers. Reynolds wird beschrieben als ein Mann von mittlerer Größes, mit rundem Gescht, blühendem Aussehn und lebhast gesälligem Ausdruck. Er hatte seine und hösliche Manieren, und zeigte in össenlichen wie privaten Verhältnissen eine würdevolle aber ungezwungene Haltung. So thätig er war, so liebte er es doch, die angestrengte Arbeit durch gesellige Freuden zu versüssen, und da ihm zu seissigem Lesen die Musse sehlte, machte er sich's zum Grundsatz, mit den lebenden Vertretern derjenigen Wissensweige, die er zu kultiviren liebte, in geselliger Verbindung zu stehen. Gewöhnlich speisse er ausser Haus; bei den gelegentlichen Festmahlen aber, die er im eigenen Hause veransaltete, herrschte die liebenswürdigste Gastsreiheit. Auf seine Anregung war der literarische Club gebildet worden. Er liebte die Taselsreunden, besonders wenn anmuthiges Ge-

spräch sie würzte. In einer Zeit, welche die Unterhaltung sast wie eine Kunst pslegte, war Reynolds im Stande mit einem Johnson, Burke, Goldsmith, Gibbon, Garrick und deren Genossen im Plaudern über Literatur und Philosophie gleichen Schrift zu halten.

Im Jahre 1782 hatte Reynolds einen leichten Schlaganfall gehabt, von welchem er fich jedoch wieder erholte. Sieben Jahre später liefs die Sehkraft feiner Augen plötzlich in bedenklicher Weise nach, gerade als er damit be schäftigt war, die letzten vollendeten Striche an einem Portrait zu machen, welches freilich keine Verminderung feiner Kräfte zeigt. Da er vollständige Erblindung fürchtete, so entschlos er sich, nicht mehr zu malen. Traurige Symptome folgten; die Leber war um mehr als die Hälfte ihres natürlichen Umfangs größer geworden, seine Lebensgeister und der Appetit wurden schwächer; nichtsdestoweniger trug er mit Seelenstärke und Ergebung seine Leiden. Nach zweimonatlichem Krankenlager starb er endlich am 23. Febr. 1792, 69 Jahr alt. Alle nur denkbaren Ehrenbezeigungen wurden feinem Andenken erwiefen. Im großen Saale der Akademie lag er auf dem Paradebette, und wurde mit vielem Pomp in der St. Paul's Kirche neben der Ruhestätte Sir Christoph Wren's beigefetzt. Die Akademiker folgten den Ueberresten ihres berühmten Präsidenten, und mit Genugthuung berichten die Biographen, dass das Bahrtuch von drei Herzögen, zwei Marquis und fünf andern Edelleuten gehalten wurde, und dass das Gefolge 42 Trauerkutschen und 40 Privatwagen umfaste. Unter den Leidtragenden ist vor allem des Präsidenten geliebter und geschätzter Freund Edmund Burke zu erwähnen, dessen Feder ihm einen beredten Nachruf widmete, »Sir Joshua Reynolds war in sehr vieler Hinsicht einer der denkwürdigsten Männer seiner Zeit. Er war der erste Engländer, der den Ruhm der schönen Künste, der Ehre und dem Glanze seines Vaterlandes hinzusügte. Hochberühmt in der Heimath und in der Fremde, von den Kunftverständigen und Gelehrten bewundert, von den Großen gefucht, von herrschenden Mächten geschmeichelt und von ausgezeichneten Dichtern geseiert, verließ ihn doch nie die angeborene Demuth, Bescheidenheit und Ossenherzigkeit. Der Verlust keines der Zeitgenoffen kann aufrichtiger, allgemeiner und reiner betrauert werden: Heil dir und lebe wohl.«



Thomas Gainsborough.

Geb. in Sudbury 1727; geft, in London 1788.

Während wir heute die beiden Nebenbuhler Gainsborough und Reynolds ziemlich gleichwerthig schätzen, waren für die Zeitgenossen beide Männer in ihren außeren Verhältnissen, ihrem Charakter und ihrer Kunstrichtung fast entgegengesetzte Erscheinungen. Reynolds genoss schon im Elternhause die Vortheile einer guten Erziehung, während Gainsborough kaum in den Anfangsgründen des Wiffens unterrichtet wurde. Ersteren sehen wir denn auch nebenher als Schriftsteller und Lehrer thätig; Gainsborough übte stets nur seine Kunst. Auch diese war ziemlich eng umgrenzt. Außerdem entbehrte Gainsborough den Nutzen europäischer Kunstreisen; zeitlebens blieb es ihm versagt, die großen Meister in den Galerien des Continents zu studiren, so dass sich an ihm das Sprichwort erfüllte: Junges Volk, das zu Hause bleibt, hat auch nur heimischen Witz. Freilich hatten diese Uebelstände auch ihre guten Seiten. Nichts drängte fich zwischen ihn und die Natur; kein »schwarzer alter Meister« verdunkelte scine Leinwand. Mit liebendem Blick Himmel, Baum und Flur umfassend, verbindet er mitunter mit seinen Portraitmalereien aus's Innigste die Landschaft. Einfach wie fein Leben war feine Kunft, beide entsprangen der Natur; in allem zeigte sich und sprach sich emphatisch der Engländer aus.

Thomas Gainsborough, der vierte berühmte Name in der Reihe feiner Vorgänger und Zeitgenoffen, William Hogarth, Richard Wilfon und Sir Jofhua

Reynolds, wurde in der kleinen Stadt Sudbury in Suffolk im I, 1727 geboren. Sein Vater, ein Tuchmacher, gehörte zu den Diffenters; seine Mutter, eine wackere Frau, war ftolz auf das Talent ihres Sohnes. Die Familie gehörte zu den Leuten nach altem Schnitt; fie galt für »respectabel«. So verlief denn auch das Leben unseres Malers von Ansang bis zu Ende ohne nennenswerthe Ereignisse; gleichwohl bestätigt manche im Lande cursirende Anekdote die Frühreife des nach zukünstigem Ruhme strebenden Kunstjüngers. Ländliche Scenen, Wiese und Wald werden noch heute als die Stellen bezeichnet, wo Gainsborough autodidaktisch jene Erstlingsstudien betrieb, welche die Anfänge feiner spätern Landschaften bildeten. Im Alter von zehn Jahren hatte er dadurch bereits unter feinen in kunftlerischen Dingen völlig naiven und unerfahrenen Landsleuten den Namen eines Wunderkindes erworben. Die Schule freilich bereitete ihm manche Ungelegenheiten, so dass sein Vater einst verzweifelnd ausrief: »der lunge kommt noch an den Galgen«; als ihm dann freilich einmal des Sohnes Skizzen vorgelegt wurden, änderte der biedere Tuchmacher fofort den Ton und meinte: »der Junge wird ein Genie!« Dass Thomas Maler werden musse, war von nun an eine ausgemachte Sache. Selbstverständlich fanden die Schulftunden nunmehr nur noch nebenfächliche Beachtung. Der junge Gainsborough brachte feine Morgenstunden in waldiger Natureinsamkeit zu und befreundete fich inmitten der Flüsse, Feldwege und Heimstätten seines Geburtslandes Suffolk mit den stillen ländlichen Scenen, deren Schilderung er späterhin in der »Tranke«, der »Waldlandschaft«, dem »Marktkarren« und den »Bauernkindern«, fammtlich in der Nationalgalerie befindlich, entwarf. Diese Gemälde berichten von des Malers Entwicklungsgange. Seine Kunft war keinem Gönner verpflichtet und paradirte nicht in Palästen; dagegen wählte sie, ähnlich der Poesse Wordsworth' »Vorfalle und Situationen aus dem Alltagsleben, ohne jedoch eine gewiffe Phantafiewärme zu verleugnen, mittels welcher fie die gewöhnlichen Formen in der Natur mit einer Hülle von Anmuth und Schönheit umgabe. Dies in späteren Tagen von dem Naturdichter abgelegte Glaubensbekenntniss war bereits von dem Naturmaler, ihm selber freilich unbewufst, in die Praxis übertragen worden. Der Titel eines Naturmalers gebührt Gainsborough in vollem Masse, denn der auf der Schule nicht weit gekommene Knabe wurde auch in feinem künstlerischen Bildungsgange weder durch akademische Regeln noch Kunsttheorien viel beeinflust. Schlichten Sinnes horchte er auf die Stimme der Natur, das Murmeln der Bäche, das Säuseln der Winde. Wie aber die Bäume in friedlichem Schweigen emporwachsen, so stört auch kein Sturm die Heiterkeit eines Gainsborough'schen Bildes; seine Portraits verkünden ein ruhig abgewogenes Dasein; seine Landschaften, ein Tummelplatz der Kinder, ein Ruheort der Herden, schweisen niemals hinüber in die wildbewegte Großheit der Pouffins' oder Salvator Rofa's.

Gainsborough's erfte Zeichnung — eine Baumgruppe — fand zwar vielen Beifall, aber nur schwer entschlos sich der Vater die Consequenzen seiner Zustimmung zu dem gewählten Beruf des Sohnes zu tragen und diesen nach London
zu senden, damit er wenigstens den dürftigen Unterricht, den er dort finden
konnte, genösse. Fünszehn Jahr alt kam er dort hin, wo er bei dem Stecher

Gravelot eingeführt, mit diesem arbeitete, dann aber in die wohlbekannte Zeichenklasse in St. Martin's Lane ausgenommen wurde, und schliefslich in das Atelier des derzeit als größten Geschichtsmaler Englands geschätzten Frank Hayman eintrat, welch letzterer in späterer Zeit gleich seinem Schüler als eins der ursprünglichen Mitglieder der Königlichen Akademie angehörte. Hayman, ein Gesährte Hogarth's, bildete in künstlerischer Hinsicht die Verbindung zwischen Gains-



Portrait des Küfters Orpin. Nationalgalerie in London.

borough und der älteren englischen Schule. Nach Absolvirung einer solchen kummerlichen Lehrzeit etablirte sich Gainsborough auf eigene Faust als Portraitund Landschaftsmaler in Hatton Gardens zu London. Unähnlich seinem Meister Hayman und seinem Vorgänger Hogarth, misstraute er seiner Krast zu sehr, um sich an die schwierige Ausgabe hoher Kunst zu wagen, und zog es vor, genügsam in bescheidenen, wenn auch mehr lohnenden Bahnen zu wandeln. Trotzdem sah er sich in seinen mässigen Erwartungen getäusscht, wesshalb er nach vierjährigem Ausenthalt in London, seinen Geburtsort wieder aussuchte,

Dohme, Kunft u. Künftler. No 103-105.

mit der allerdings nicht trößlichen Aussicht, für die Folgezeit auf die bescheidene Rolle eines Malers in einer kleinen Provinzialstadt angewiesen zu sein.

Gainsborough wird uns in jenen Jugendjahren beschrieben als ein junger Mann von elegantem Wuchs, bescheidenem Betragen, intelligenter Rede, kurz als ein Adonis und Talent in einer Person. Diese Lobpreisung ist allerdings so fehr der Art der älteren Künstlerbiographen entsprechend, dass man füglich darüber hinweg gehen könnte, gewönne sie nicht durch ein besonderes Ereigniss an Wahrscheinlichkeit. Es wird nämlich erzählt, Gainsborough habe einst auf einem Spaziergange eine Baumgruppe mit darunter ruhenden Schafen skizzirt, als eine junge Dame. Miss Margaret Burr, zufällig hinzukam und mit in die Studie aufgenommen wurde. Sie zählte erst sechzehn Jahre, besass aber außer ihren eignen Vorzügen noch ein kleines Einkommen von 200 Pfund Sterling jährlich. Es hiefs, sie sei die natürliche Tochter eines exilirten Prinzen. Die Begegnung war entscheidend für beide; Miss Burr ward bald zur Mrs. Gainsborough. Nach ihrem Portrait zu schließen, muß sie eine angenehme Erscheinung gewesen sein, und auch die ihrer Ehe mit dem Künstler entsprossenen Töchter wurden ihrer Schönheit wegen bewundert. Bei Gainsborough und seiner jungen Gattin ging in der That das Dichterwort von der «Liebesfeligkeit in einer Hütte« in Erfüllung. Sie mietheten in Ipswich ein kleines Häuschen für die geringe Rente von fechs Pfund Sterling jährlich. Die Dame wurde eine tüchtige Hausfrau und ihrem Manne eine liebenswürdige Gefährtin; überdem verschaffte sie diesem, der noch am Beginn seiner Laufbahn stand, eine Unabhängigkeit, die jegliche Sorge ausschloss.

Bis zum Jahre 1758 wohnte Gainsborough in Ipswich, dann aber fiedelte er in der Hoffnung auf einen größeren Wirkungskreis nach Bath über, einen damals befonders beliebten Modekurort im Westen Englands. Er hatte richtig gerechnet. Als er sein einunddreisigstes Lebensjahr erreichte, war sein Ruhm sest begründet und sein Glück gesichert; er war ein beliebter Portraitmaler geworden, dessen zahlreiche Portraits gut bezahlt wurden, wie am besten die Nachricht beweist, dass er ein behagliches Leben sührte und seine Freunde gastlich bewisthete.

Von Bath aus verbreitete fich fein Ruf bald nach London, fo dafs wir ihn bei Gründung der K. Akademie i. J. 1768 unter den fechsunddreifsig urfprünglich berufenen Mitgliedern derfelben finden.

Die Verfendung von Gemälden aus dem Weften Englands nach London war aber in jener Zeit keineswegs ein leichtes und gefahrlofes Unternehmen. Glücklicherweise zählte Gainsborough zu seiner Bekanntschaft einen Spediteur, Wiltshire mit Namen, der den Künstler und seine Werke schätzte und auf den er sich verlassen konnte. Von dem Verhältniss, in dem Beide zu einander standen, giebt folgende Anckdote ein schönes Zeugniss. Als einst Gainsborough den Wunsch geäussert hatte, ein schönes Pferd aus Wiltshire's Bestz malen und in eins seiner Bilder aussehnen zu dürsen, lies dieser das Thier gesattelt und gezäumt dem Maler zum Geschenke zusühren. Gainsborough aber war nicht gewohnt, sich in Freigebigkeit übertressen zu lassen; er malte Wiltshire's Gespann und Wagen mitsammt dem Eigenthümer und dessen Familie dazu und überreichte das hübsch gerahmte Bild dem Freunde als Gegengabe. Derartige gegen-

feitige Freundlichkeiten bestanden viele Jahre hindurch. Vom Jahre 1769, dem Zeitpunkt an, wo Gainsborough anfing in der Königlichen Akademie auszustellen, bis zu seinem Wegzuge von Bath im Jahre 1774, hatte Wiltshire des Akademikers Bilder nach und von London zu spediren. Große Vorsicht war dabei erforderlich, dennoch verweigerte der Kaufmann jegliche Rechnung, indem er jedesmal erwiderte: »Nein, nein, ich bewundere die Malerkunst zu sehr, als dafs ich mich für meine ihr etwa geleisteten Dienste bezahlen lassen könnte.« Unter diefer anscheinenden Großmuth versteckte der gute Mann allerdings ein nicht geringes Theil Schlauheit; baares Geld lehnte er ab, willigte aber anstatt deffen gern in die Annahme von Bildern. Nicht weniger als fechs Gemälde Gainsborough's kamen fo allmälig in feinen Befitz, fo dafs er schliefslich mehr empfing als feine Forderung betragen haben würde. Diefe koftbaren Geschenke verblieben in der Familie bis zu dem im Jahre 1867 erfolgenden Tode von Wiltshire's Enkel. Im folgenden Jahre kam die Sammlung zum Verkauf, wobei das »Portrait Orpin's, des Küfters von Bradford bei Bathe um den Preis von 6500 Mark für die Nationalgaleric erworben wurde. Der alte Mann ift an einem Fenster sitzend, mit gegen das Licht gewendeten Angeficht dargeftellt; feine Hände ruhen auf einer großen Folio-Bibel, die auf einem Lesepult aufgeschlagen vor ihm liegt. Nicht häufig betonte Gainsborough wie hier in dem Nebenfächlichen den Charakter eines ihm Sitzenden und die Geschichte seines Lebens noch besonders nachdrucksvoll; feine meist in der gewöhnlichen lokalen Umgebung verbleibenden Portraits tragen felten irgend welche Abfichtlichkeit zur Schau, Gestalten und Köpfe heben sich meist von einem schattigen Baum-Hintergrund oder von einer einfachen dunklen Tönung ab. Bei diefem Bilde des Küfters einer Provinzialkirche befand sich der Maler völlig zu Hause und in seinem Behagen; die Schilderung schlichter Leute passte am besten fur den schlichten Mann. liefert gerade dies Werk ein treffliches Beispiel für die Weise Gainsborough's. Die Zeichnung ist sicher, die Technik forgfältig und solide, die Schatten sind von zartem Grau, die Farbengebung, obgleich von angenehmer Wärme, geht doch nicht über die Grenzen einer gewiffen Nüchternheit hinaus. Das Bild entstand noch in Bath. Der Aufenthalt in diefer Stadt trug dem Künftler die wohlverdienten Früchte; fein Honorar, aufangs nur 100 bis 160 Mark für eine Figur in halber Größe, steigerte sich auf achthundert, ja selbst bis 2000 Mark für die Lebensgröße.

Im Jahre 1774 übersiedelte Gainsborough nach London. Hier bezog er ein in Pall Mall gelegenes, für den Herzog von Schomberg erbautes Haus. Da aber das Quartier großs und die Nebenausgaben eines Haustandes in London bedeutend waren, während sein kunstlerischer Erfolg erst von der Zukunst erhofst wurde, so begnügte sich der Maler wohlweislich mit dem dritten Theile der Wohnung, sur den er den nicht unerheblichen Miethsbetrag von 6000 Mark jährlich zahlte. So hatte er denn sein Zelt inmitten der vornehmen Welt aufgeschlagen. Bald erhielt er als Anwartschaft auf serneres Glück den Austrag König Georgs III, die Königin und die drei Prinzessinnen zu malen. Die große Lebenswahrheit und Naturtreue seiner Bildnisse vermehrte denn auch bald die Zahl seiner Gönner. Von anderer Seite freillich warf man ihm vor, dass seine Aussuhrung roh und nachlässig sei, und daß, anstatt den Stil van Dyck's, dem

er nachstrebte, zu treffen, er sich eine Schraffirung von zerrissenen Linien gestatte, auf die er eine Decke von nicht immer durchsichtigen und reinen Farben lege. Diese tadelnswerthe Technik entschuldigt Reynolds mit den oft angesuhrten Worten: »all dieses wunderliche Gekratze und diese Striche, die bei genauer Prüfung sich in den Gainsborough'schen Bildern so sehr bemerkbar machen und felbst erfahrenen Malern mehr durch Zufall denn durch Absicht bewirkt erscheinen. - diefes Chaos, diefes fonderbare formlose Acussere - gewinnt in einer gewiffen Entfernung, wie durch Zauber, Form und Gestalt, so dass wir nicht umhin können, den vollständigen Erfolg emsigen Schaffens, bei scheinbar durch Zufall oder haftiger Uebereilung vernachläffigter Arbeit anzuerkennen.« Nur in den besten Bildern ist Gainsborough frei von dieser eigenartigen Manier, während die schlechteren eher fur das Werk eines halbgebildeten Handwerkers, etwa eines Mannes gelten könnten, welcher, der Unterweifung entbehrend, fich, fo gut er konnte, zu helfen suchte. Kein Maler ist so wenig gleichmäßig wie er. Ausgezeichnet find die Bildniffe der drei Prinzessinnen, heute im Besitz der Königin. Derartige Portraits beweifen, mit welch' hohem Verständnifs und feinem Sinn der Maler Charaktere zu deuten wufste, und wie zart feine Pinfelführung fein konnte, wo es ihm der Mühe werth schien. Gleichwohl ist nicht zu verkennen. dass, wie die in der Nationalgalerie, dem South Kensington Museum, der Nationalportraitgalerie, der Königlichen Akademie und den verschiedenen nationalen und internationalen Ausstellungen vorgeführten Bildnisse beweisen, Gainsborough dem Reynolds an fliefsender glänzender Farbengebung nachsteht; der eine suchte seine Vorbilder unter den Malern der Niederlande, der andere stellte sich Tizian als den Fürsten der Portraitmaler vor Augen. Gainsborough liebte ein Farbenimpasto, welches sich mit nicht durchsichtigem Schmelz vergleichen lässt, Reynolds hingegen liefs feine Pigmente wie Edelsteine funkeln, die Licht und Farbe in sich aufnehmen und widerstrahlen

Zur Zeit der höchsten Blüthe Gainsborough's war die Portraitmalerei in England in befonderem Schwunge. In der Geschichte der Malerei gehört die letzte Hälfte des vorigen Jahrhunderts vorzugsweise dem Bildniss, - alle Nationen, insbefondere England, haben dergleichen wiederkehrende Zeitabschnitte gehabt, deren wesentliche Charakteristik darin beruht, dass ein Strahlenkranz berühmter Männer existirte, die es wohl verdienten, auch in ihrem Bilde auf die Nachwelt überzugehen. Keine frühere Aera konnte sich besserer und edler gesinnter Männer oder Frauen von gewinnenderer Anmuth und Schönheit rühmen als gerade die Epoche, welche Gainsborough, Reynolds und Romney beherrschten: andererseits wird versichert, dass diese Lieblinge des Glücks und der Mode die Stadt in drei streitende Fraktionen getheilt hätten. Man hat behauptet, dass Fehden zwischen gleichstrebenden Künstlern häufiger und tödtlicher seien als Conflicte in andern Berufsklaffen der Gefellfchaft. In der That waren Romney und Reynolds Nebenbuhler, Gainsborough und Reynolds dagegen Freunde, von denen freilich jeder wieder feine befonderen Parteigänger hatte. Der Akademiker Leslie war ein folcher Gainsborough's; er fagt von ihm, dass die Kunst dieses die Natur über alles liebenden Meisters einen Reiz besitze, der sogar den Schöpfungen Reynolds' mangele - ein Naturgefühl, das ihn auf gleiche Stufe mit dem Dichter Burns

erhebe. Und Allan Cunnigham schreibt in ähnlicher Stimmung; »die Kinder Sir Joshua's sind in der That herrliche Schöpfungen, frei, ungekünstelt und lieblich«, jedoch scheinen sie alle auf Sammetschöfsen auferzogen und mit silbernen Löffeln gefuttert zu sein. Die Kinder Gainsborough's umweht eine bäuerische Ammuth,



Der blaue Knabe. Im Besitz der Marquise von Westminster,

eine ungezügelte Wildheit, in welcher sich das Landleben mit seiner Rücksichtslosigkeit gegen die Eleganz der äusseren Erscheinung ausspricht. Sie sind die Sprösslinge der Natur, die sesselles wie das Wild im Walde sich tummeln.

Es schien uns angezeigt, Obiges über die vielsach neben einander gestellten Verdienste der beiden Strebensgenossen voranzuschicken, ehe wir auf Gainsborough's Arbeiten im Einzelnen eingehen. Es gefchieht dies fast ausnahmslos auf Grund autoptischer Studien vor den Bildern,

Die Bewunderung für Gainsborough ist innerhalb der letzten fünfundzwanzig Jahre durch auseinanderfolgende Ausstellungen bei dem Publikum wach gehalten worden. In den Kunftschätzen der Manchester-Ausstellung des Jahres 1857 war er durch 21 Werke repräfentirt, die ihn in gleiche Linie mit Revnolds stellten und. wenn auch verschieden von van Dyk, doch diesem nicht untergeordnet erscheinen liefsen. Das dazumal in geradem Gegenfatz zu Reynolds ausgestellte Bildnifs der »Mrs. Graham« bleibt der Stolz der Nationalgalerie Edinburgs. Einen tiefen Eindruck machte auch der Blaue Knabe.« Zwei Bilder exiftiren unter derfelben Benennung, und jedes macht den Anspruch auf Originalität; das eine wird als der »Grüne Blaue Knabe«, das andere als der »Blaffe Blaue Knabe« bezeichnet; letzteres gehört der Marquise von Westminster und ist das am meisten bekannte. Diese Bilderdubletten follen ihren Urfprung einem in Uebereilung ausgesprochenen Lehrfatze Reynolds' verdanken, der behauptet, dass die Hauptfigur einer Komposition niemals blau oder in kühler Farbe gehalten sein dürse. Gainsborough hat in der That die Schwierigkeit dadurch vermieden, dass er das Blau so glänzend wie Saphir machte; die Farbe hört auf kühl zu fein, weil in ihrer Tiefe verborgenes Feuer liegt; in der blauen Masse sind weisse Tupsen verstreut, welche faktisch nicht weiß, fondern warm find. Das Geficht leuchtet in goldigen Fleischtönen, und die das Ganze umgebende Landschaft zeigt in reicher Fülle die braunen Töne des Herbstes. - Im Jahre 1877 erschien in der K. Akademic zu London unter den Werken verstorbener Meister der britischen Schule das hochgepricsene Portrait von Paul Cobb Methuen, ein Bild, das nach denfelben Grundfatzen wie der »Blaue Knabe« colorirt ift. Uebrigens läfst fich nicht behaupten, dass Gainsborough in diesem Streite unbedingt siegte; das Blau bleibt schließlich doch sehr gewaltsam. Die mehr in dilettantischer als künstlerischer Weise angewendete Farbe wurde in der That ein Fallstrick für den Meister; sie verlieh dem Bilde einen prahlerischen Glanz auf Koften der Harmonie.

Die Ausstellung in Leeds brachte Gainsborough abermals unter den günstigsten Aufpicien. Unter seinen Gemälden befanden sich acht Landschaften. Besonderer Beachtung werth erschien das Portrait der »Herzogin von Cumberland«, eine schon im Leben selten schöne Erscheinung, deren Reize hier durch die Kunst noch erhöht werden.

Darauf folgten in den Jahren 1866, 1867, 1868 zu South Kenfington drei Ausstellungen von »Nationalen Portraits«, die nicht weniger als 78 Bilder von Gainsborough's Hand enthielten. Die Bildniffe diefer in der Gefchichte des englischen Volks hervorragenden l'erfönlichkeiten trugen dazu bei, dem Maler eine womöglich noch bedeutendere Stellung zu geben. Von diefen achtundstebzig waren wenigstens fünfundzwanzig Werke ersten Ranges. Unter der Menge zogen vornehmlich zwei Portraits die Ausmerkfankeit auf sich; nämlich dasjenige der Mrs. Gainsborough und das Benjamin Franklin's. Gainsborough stellt sein liebes Weibchen reizend dar. Klarheit und Verstand leuchten aus den sansten und ruhig beobachtenden Augen; die Farbengebung ist rein, das ganze Werk athmet naturliche Kraft, Gefundheit und Warme. Und dennoch ist dem Kunstler ein

Fehler untergelaufen. Die Nafe ist geradezu verzeichnet, wie denn überhaupt die mangelhafte Durchführung der Zeichnung die Gleichgültigkeit Gainsborough's gegen das Detail offenbart. Dies merkwürdige Portrait ift zugleich ein Moment für die Biographie des Meisters. Kopf und Gesicht bekunden eine gute und kluge Frau, welcher der Maler ungemein viel von dem Frieden und Glücke seines Lebens zu danken hatte, eine Gattin, die ihrem Manne ein behagliches Heim bereitete, während Reynolds raftlos neue Anregungen in der Gefellfchaft fuchte. Das andere charakteristische Portrait, das des amerikanischen Patrioten B. Franklin, ift gleichermaßen bemerkenswerth in Bezug auf Technik und Charakteristik. Es war diesen Zeiten besonders günstig, dass bedeutende Köpse mit geistvollen Gesichtszügen, die Träger der Staatskunst und Humanität, der Wissenschaft und Kunst keinen Anstand nahmen, das Atelier eines angesehenen Künstlers zu befuchen. In der That war es nichts Ungewöhnliches, dass hochberühmte Perfönlichkeiten, deren Angesicht so zu sagen öffentliches Gemeingut geworden war, von Werkstatt zu Werkstatt gingen, und so sind die Männer des Zeitalters durch einen gewissenhast zusammengebrachten und gesammelten Commentar über die Art ihres Erscheinens und Wandels in Fleisch und Blut unter ihren Zeitgenoffen der Nachwelt überliefert worden. So find viele öffentliche Charaktere von Reynolds wie auch von Gainsborough auf die Leinwand übertragen. Letzterem fiel der edle Kopf Franklin's, des ersten Präsidenten der amerikanischen Republik, als Aufgabe für feine Kunft zu. Das Bild scheint ihm mehr Mühe als gewöhnlich gemacht zu haben; stellenweise ist freilich auch hier die Technik skizzenhast und schwach zu nennen, wie ihm denn namentlich bei unbedeutenderen Gegenständen immer wieder vorgeworfen wurde, dass seine groben Pinselstriche nichts anderes als absichtsloses zufälliges Gekratze und Gekritzel gewesen, In feiner schlimmsten Zeit pflegt Gainsborough in dem Kopse eines ihm Sitzenden herumzufuchteln, wie etwa ein Zeichner unter den Steinen und Pflanzen des Vorgrundes einer Landschaftsskizze. In der That beeinträchtigte seine Leichtigkeit im Landschastsmalen ohne Zweisel seine Portraitmalerei, so dass ein alter Mann und ein morscher Baumstumpf ein und dieselbe malerische Behandlung erfuhren. Es ift, als ob Gainsborough fich einem ihm nicht behagenden Gegenstande gegenüber völlig entmuthigt fühlte; ja es gewinnt mitunter den Anschein, als ob er anstatt das möglichst Beste aus dem unerquicklichen Vorwurf zu machen, vielmehr feine Befriedigung darin fuchte, den letzten Funken von Intelligenz daraus zu vertilgen, so dass die matten Gesichtszüge zur ausdruckslosen Maske wurden. Nicht wenige der in den letzten Jahren in der Königlichen Akademie ausgestellten Köpfe find Beweis hierfür. Doch verstand er das »Erhöhen« ebenfogut wie das »Erniedrigen«, und bei wichtigen Anlässen, wenn Männer wie Franklin, Garrick, Siddons, R. B. Sheridan und andere an seine Staffelei traten, entsprach das Werk vollständig dem Gegenstande. Nicht nur die äußerliche Form, fondern auch der sie belebende Geist und jene zarte Schönheit, welche ein weniger gewandter und delikater Pinfel nicht erfasst haben würde, spiegelt fich dann in ihnen wieder.

Unter den »historischen Portraits» in South Kensington sand sich auch die »Herzogin von Cleveland«, eines der lieblichsten Bilder in England und vielleicht

überhaupt. Es wird mitunter behauptet, daß bei dem Publikum im Großen und Ganzen als erste Bedingung gelte, daß das Portrait dem Original gleichen müsse, während die Künstler weniger die Aehnlichkeit als die Kunst im Auge haben. In der »Herzogin von Cleveland» sind in der That diese widerstreitenden Ansprüche ausgeglichen. Gainsborough gewann von Ansang an die Gunst des Publikums durch seine getreuliche Uebertragung des lebenden Originals. In derselben Sammlung ist noch die «Gräßn von Lincoln» und die «Gräßn von Ligonier» wegen der unübertrefflichen Anmuth in Form und Stil zu erwähnen. Die Umschau über diese umsängliche Sammlung beweist wiederholt, daß Gainsborough wie Reynolds das Beste ihres geistigen Vermögens auch für die geistigen Größen unter den von ihnen Porträtirten auszusparen liebten. Den gottbegnadeten Staatsmann William Pitt stellte er dar als einen Mann von kalter Berechnung, dessen Geschtszüge selten leidenschaftlich erregt waren. Der ganz anders geartete Dichter Goldsmith kehrt sein Innerstes in naivster Weise heraus.

Garrick foll den Maler dadurch in Verlegenheit gebracht haben, daß er im Verlauf der Sitzung feine Mienen feltsam verzog; nichtsdeſtoweniger exiftiren drei Bildniffe dieſes Schauſpielers. Allerdings war Gainsborough Dramatiker genug, um ſeine Manier den verſchiedenen Charakteren der ihm Sitzenden anzupaſſen. Obgleich ein Provinziale aus ſehr einſacher Familie, zeigte er ſſeh doch, wenn der Gegenſtand dazu angethan war, völlig vertraut mit den Liebhabereien der vornehmen Welt. So iſt das Arrangement in dem Bilde der »Herzogin von Beauſort« geradezu glänzend. Wie gewöhnlich Maler ſſur die Darſtellung des einen Geſchlechts mehr begabt ʃɪnd wie ſʃur die des andern, ſo auch Gainsborough. Seine. männlichen Portraits ermangeln der Mannheit, ſſtreiſen ſogar mitunter ans Weibliche. Wenn aber eine weibliche Erſcheinung ihn beſonders anſprach, wie es z. B. bei den Portraits der »Gräſn v. Buckingham«, »Miſs Linſey« und »Miſs Riche der Fall war, ſo liegt ein Hauch ſeltener Anmuth und Schönheit auf dem Bilde. Als Beiſpiel eines durch vorgeſchrittenes Alter geſeſtigen weiblichen Charakters möge das Portrait der berühmten Lady Wortley Montague angeſſhrt werden.

Die Nationalgalerie befitzt von Gainsborough elf Werke, theils Bildniffe theils Landfehaften. In »Mufidora ihre Füßse badend» verfucht der Künftler, von dem gewohnten Pfade abweichend, ein poetifehes Thema, ftöfst aber in der Darstellung einer Figur in Lebengröße auf Schwierigkeiten. In gleicher Weise überschätzt er seine Kraft bei dem Entwurf einer Familiengruppe des Mr. Baillie, der von seiner Frau und vier Kindern umgeben ist. Die Linien sind steil, unsymmetrisch und die Massen schlecht arrangirt. Das Portrait der Mrs. Siddons in der Nationalgalerie ist kreidig in der Gewandung, wachsartig im Fleisch, und die blauen Töne sind ziemlich roh — alles Fehler, die dem Künstler überhaupt eigen sind. Selbstverständlich hat das Werk nicht die Poesse und Innigkeit des von Reynolds gemalten Bildes der Mrs. Siddons als tragische Muse.

In den acht aufeinander folgenden mit dem Jahre 1870 beginnenden Ausftellungen »Alter Meifter« und »Verftorbener britifcher Maler« in der Königl. Akademie, überrafchte Gainsborough mit nicht weniger als 82 Werken durch die Furchtbarkeit feines Pinfels und die Verfatilität feiner heitern und gefälligen Kunft. In der ersten Ausstellung war er mit zehn charakteristischen Stücken vertreten, darunter die anmuthvolle und vornehme Gestalt der »Mrs. Beausoy«. Abermals forderte der »Blaue Knabe« die öffentliche Kritik heraus, indess behauptete dieses Versuchsbild nur mühsam den vor 13 Jahren in Manchester errungenen Erfolg. Die Ausstellung des nächsten Jahres enthielt acht Stücke, unter denen das Bildniss eines Neffen Gainsborough's »Ed. R. Gardiner« sich durch feine feelenvoll blickenden Augen, durch feine Pinfelführung und fliefsendes Impafto auszeichnete. 1872 kamen sieben neue Arbeiten zur Ausstellung, darunter befonders lobenswerth »Lady Boully«, »Herzogin von Montague« und das liebliche Portraitbild der »Mifs Linfey«. Die acht Gainsborough'schen Stücke der Ausstellung von 1873 waren in der gewohnten Manier des Malers und daher weniger bedeutend; das beste war das Bild der »Miss Linsey«, einer Schwester der obengenannten, die aus Liebe zu dem mittellosen R. B. Sheridan eine Grafenkrone verschmäht hatte. Die Dame sitzt im Grünen auf einer von Bäumen umgebenen Grasbank. Noch zwei andere Bilder Gainsborough's derfelben Dame find bekannt. Auf dem einen erscheint sie und ihr Bruder als Kinder in halber Größe. auf dem andern ift sie lebensgroß in landschaftlicher Umgebung dargestellt. Zu Nutz und Frommen unserer heutigen Maler sei auf die Kunst des Zurückschiebens oder Vorrückens der Köpfe und Figuren durch Bäume und Felder, Hügel und schattiges Gewölk, ausdrücklich hingewiesen. Nicht nur Gainsborough und Reynolds, fondern auch Tizian und andere alte Meister pflegten diesen Kunstgriff sich zu Nutze zu machen. Der Vortheil besteht darin, dass die landschaftliche Scenerie die Möglichkeit des Eindringens von vollem Licht gewährt; das Gesicht wird durch die Tageshelle beleuchtet, und dergestalt das Auge des Beschauers, statt in den vier dunkeln Rahmenecken eingepfercht und eingeengt zu sein, hinausgeführt in den freien Raum; ferner empfängt auch der Sitzende feinen Antheil an der Schönheit der Natur. Man muss gestehen, dass es nur der Natur der Dinge entsprach, wenn die Landschastsmalerei, eine in England hochgeseierte Kunft, mit der Portraitmalerei vereinigt wurde.

Den Winter 1874 widmete die Königl. Akademie ausschließlich dem Landschaftsmaler Edwin Landfeer. In der Ausstellung von 1875 nahm die durch Hogarth, Reynolds und Gainsborough repräsentirte britische Schule einen hervorragenden Platz ein. Der letztere war durch zehn Stücke vertreten, unter diesen besonders hervorleuchtend: »Mrs. Carr« und »Mary, Herzogin von Montague«, eine alte Dame von steiser stattlicher Haltung. In demselben Jahre wurden »die beiden Schwestern« — Lady Day und die Baronesse von Noailles — ein Werk von vorzüglicher Beschaffenheit ausgestellt, welches vor Kurzem sür den sast unerhörten Preis von 126,000 Mark verkaust worden ist.

Nicht weniger als 19 Gainsborough'sche Werke kamen im Jahre 1874 zur Ausstellung. Warme Bewunderung erregten die vier im Bestze der Königin besindliche Portraits der Königin Charlotte und ihrer drei Töchter, Bilder, welche Gainsborough von seinen besten Seiten zeigten, von leichter skizzenhafter Behandlung und leuchtender Farbe. Die achte Ausstellung im Winter 1877 brachte wieder 19 Gainsborough'sche Bilder, die um so belehrender waren, als alle Manieren des Malers darunter auftraten. Um auch die Kehrseite der Medaille zu zeigen, seien nach dem vielen Lobe die schlimmsten unter diesen

Dohme, Kunft u. Künftler. No. 103-105.

Werken hevorgehoben: da war zunächst das schmutzige und nachlässig gearbeitete Portrait des »Johann Christian Fisher«, dann das kalte und kreidichte Bild des »Ersten Marquis v. Donegall«, desgleichen dasjenige des «Fünften Herzogs v. Hamilton«, abscheulich in der Farbe, namentlich in dem grellrothen Rock, ferner das Bildnifs des »Vierten Grafen Darnley«, das in matter wie ausgewaschener Farbe auf Leinwand gemalt ift. Die Fleischtöne sehen wie Schminke aus, dem Bilde fehlt überhaupt jedes geistige Leben. Und wieder fah man ähnliche Experimente mit der Farbe wie im blauen Knaben; So zunächst in dem Bildnifs der »Anna, Marquife von Donegall«, nur das hier die Harte des Blau durch weiße Spitzen gedämpft wird. Ebenfo fpaziert in einer großen Familiengruppe die unvermeidliche »Dame im blauen Gewande«, begleitet von einem Herrn in braunem Rock und Hofen und rother goldgestickter Weste. Und endlich gehört hierher das vortreffliche Portrait des »Paul Cobb Methuen«; auch hier wieder ift, der allgemeinen Regel entgegen, die Grundfarbe ein Blau von metallischem Glanz. Die Technik ist bewunderungswürdig, das Bild vollkommen gut erhalten, gleichwohl fiegt hier Manier über die Methode.

Die große Anzahl der eben durchgegangenen Bilder hinterläßt den Eindruck, dass Gainsborough's schwache Seite die Farbe war. Ihm wurde Blau zum Verhängniss; wie dem Garosalo seine Lieblingscarnation, drängte es sich ihm im rechten und unrechten Moment auf; wie der Stein der Weifen dem Alchymisten ist es dem Kunstler ein Problem, nach dessen Lösung er strebte, obgleich er im Ganzen viel weniger Farbenproblemen nachging als gar mancher feiner Zeitgenoffen. Der Reiz feiner Bilder besteht lediglich darin, dass sie einfach und ehrlich, ohne Sophisterei gemalt sind. Er that sein möglichstes, aber feine Hülfsmittel wie feine Farbenfcala waren beschränkt, die fog, reiche Palette lag außerhalb der Grenzen feiner Begabung; weder hatte er durch Reisen die großen Meister der Vergangenheit studiren können noch auch Ateliertraditionen überkommen. Darf man nun auch nicht direct behaupten, dass Gainsborough »farbenblind« gewesen, obschon Bilder, wie das Portrait »David Middleton's«, zu solchem Schluss verleiten könnten, so lassen sich doch gewisse Abnormitaten feines Auges nicht wegleugnen. Der bekannte Augenarzt Dr. Liebreich in London glaubt in den Gemälden von Turner und Mulready, Zeichen einer bestimmten Erkrankung des Schvermögens entdeckt zu haben, die dann mit vorrückendem Alter wuchsen; für Gainsborough's Colorit aber findet sich bisher keine physiologische Erklärung. Nur scheint soviel sicher, dass er mit peinlicher Genauigkeit malte, was er fah, und natürlich dasjenige, was er nicht fah, auch nicht malen konnte. Im letzten Grunde wird man gar viele coloristische Eigenthümlichkeiten der Künstler auf die physiologische Beschaffenheit ihres Auges zurückfuhren müffen,

Unsere fluchtige Skizze von Gainsborough's Verhältnis zu der Natur, seinen Zeitgenossen und Mitstrebenden möge in der Schilderung seines Aeusseren, wie die Hand des Künstlers es selbst entwarf, ihren Abschluss sinden. Für seine Landsleute war sein Gesicht ebenso anheimelnd wie seine Gemälde; frisch und röthlich angehaucht wie die Wangen seiner Portraits war sein Aussehn, gleichwohl ging ein Zug tieser Empfindung durch die edel gearteten Gesichtszüge,

welche seinem Kopf etwas Ungewöhnliches gaben. Die Nase war sein gebogen, die Lippen hatten jenen Schwung, der unabhängigen und aufrichtigen Charakteren eigen ist, der Blick seines Auges war voll Feuer und seelenvoller Tiese. Die Bildnisse Gainsborough's und seiner Frau könnten als Musterbeisspiele sür die Verkörperung eines friedlichen Daseins gelten, das von Rechtschaffenheit geleitet und von gesundem Sinn behütet wird; selten wohl hat es ein Ehepaar gegeben, das so wie dieses sür einander geschafsen war. —

Ein merkwürdiger Zwischensall in der posthumen Geschichte Gainsborough's ereignete sich im März 1876 beim Verkause der dem verstorbenen Mr. Wynn Ellis gehörenden Sammlung »moderner Gemälde«. Es handelte sich um das Portrait der Herzogin von Devonshire, in weisem Gewande mit blauseidenem Unterkleide, in Schärpe und großem schwarzen Federhute.

Georgiana, Herzogin von Devonshire, ist wohl mit Marie Antoinette verglichen worden; schwerlich hatte diese eine lustigere oder mehr gesügigere Hoshaltung. Walpole schreibt, dass sie, ohne gerade schön zu sein, alle ihre Nebenbuhlerinnen in den Schatten stellte; »ihre Jugend, Gestalt, herzliche Gutmüthigkeit, Intelligenz. große Sittsamkeit und Liebenswürdigkeit machten sie zu einem Phänomen, « Diese Schiedsrichterin der Mode wurde von den beiden rivalisirenden Portraitmalern -Gainsborough und Reynolds - in Beschlag genommen, und wechselweise erhielt bald der eine bald der andere den Vorzug. Von Gainsborough's Hand existirt eine ganze Reihe von Bildnissen nach ihr. So ist z. B. eine köstliche Skizze bekannt; die Spencer Sammlung enthält ein liebenswürdiges Portrait in Oel der Lady als Kind und ein anderes, das die Herzogin in jugendlichem Alter darstellt, eine graziöse Gestalt, zweisellos echt, obschon es dem zum Verkauf ausgestellten nicht ahnlich ift. Die Echtheit des Ellis'schen Bildes wurde überhaupt von einigen Seiten in Zweifel gezogen; durch Verputzen und Uebermalen hatten mehrere Stellen desselben schwer gelitten. Ferner ist die Herkunst des Bildes keineswegs Vertrauen erweckend. Es foll in einem armfeligen Laden aufgefunden und erst nach allerlei Irrfahrten in die Hände von Wynn Ellis gekommen fein. Bei diefer Vorgeschichte sah man ziemlich begierig der Versteigerung entgegen, deren völlig unerwartetes Refultat um so mehr Erstaunen hervorries. Die Sensation erregende Scene im Versteigerungslokal wird von der Times in solgenden Worten beschrieben:

Das Angebot begann mit tausend Guineen und wurde von Mr. Agnew durch ein Gebot von 3000 Guineen erwidert; inmitten athemloser Stille entwickelte sich nun in rascher Auseinandersolge das Kreuzseuer der Angebote zuerst von 1000 zu 1000 Guineen, nachher in Sätzen von je 300 Guineen springend, bis abermals ein 1000 Pfünder von Mr. Agnew abgeseuert wurde, der die Summe von 7000 Guineen voll machte. Mit einer Ladung von jedesmal 500 Guineen ging das Gesecht munter vorwärts, bis endlich der Satz von 10,000 Guineen mit stürmischem Beisall begrüßt wurde. Darauf entstand eine Erholungspause unter den Kämpsenden, welche Mr. Agnew mit der Ausserbach und dergestalt die Schlacht in diesem außerordentlichen Streite gewann. Die ganze Angelegenheit verlies, wie Augenzeugen versichern, unter der größten Aussegung; die dicht

Maraday Google

gedrängte Verfammlung gestikulirte lebhast, klatschte und rief Bravo. Nachdem die Erregung etwas nachgelassen, erklärte der Auctionator, dass dies Kausgeld das höchste sei, welches je in dem Versteigerungslokale sür ein Bild gezahlt worden.

Der Käufer nutzte in ausgiebiger Weise seinen Gewinn. Das Bild wurde in der öffentlichen Galerie ausgestellt und eine Subscriptionsliste für den Verkauf einer Radirung eröffnet. Alles war eitel Sonnenschein, als plötzlich das Gemälde vermisst wurde; die Leinwand war aus dem jetzt leer an der Wand hängenden Goldrahmen während der Nacht herausgeschnitten und entsernt worden.

Die Beftürzung war allgemein, Telegramme, die von dem muthmasslichen Diebstahl berichteten, wurden nach den Hauptstädten Europa's und nach Australien besördert. Doch ist das Bild nie wieder zum Vorschein gekommen und das Mysterium seines Verschwindens unausgeklärt geblieben. Das Publikum bleibt zwischen zwei Vermuthungen getheilt; die eine geht dahin, dass das Bild wirklich gestohlen wurde, während der andern zusolge dasselbe nur der öffentlichen Besichtigung und zwar von dem Augenblick an entzogen wäre, wo seine Authenticität fragwürdig geworden. Der Fall verdient als Merkwürdigkeit in der Geschichte der Kunst verzeichnet zu werden.

Gainsborough liebte gleich Reynolds Landschaften mit einer dem Landleben entnommenen Staffage. Solcher Art find die Kompositionen »Mädchen, Schweine fütternd«, »Bauernmädchen mit Hund und Krug«, »Bauernkinder«, »der Schäferknabe im Regenschauer«, »die Hüttenthür«, »Schäserknaben mit ihren Hunden kämpfend«, und »der Förster und sein Hund im Sturm«, - Ganz richtig ist von den beiden Redgrave bemerkt worden, das Gainsborough's Kinder echt und wahr der Natur in ihrer Armuth und ihren Lumpen nachgeschrieben sind, ohne irgend welche idealistische Verklärung. Ebenso wahr ist die Bemerkung, dass diese lautere Naturschilderung nichts gemein hat mit den »Pastoralscenen« Watteau's, Boucher's und der falschen Moralität Greuze's. Die Gainsborough'fchen Kinder, unähnlich den gekünstelten Figuren diefer Maler, kommen frifch von den duftigen Wiesen und Mooren ihrer Dörfer. »Ihre ungekämmten Locken, ihre bloßen Füße und der zerlumpte Anzug verletzen uns nicht. Es ist die natürliche Unschuld und Einfachheit, die uns entzückt und erfreut«. Allerdings ift dieses Lob zu stark gefärbt, und muß unparteiisches Urtheil zugeben, dass seine Kunst nicht selten äußerst elementarisch, dass das Schwierige und Komplicirte, als über des Malers Kräfte gehend, vermieden, und dass die Ausführung zuweilen fahrläffig ift. Immerhin möge trotzdem die folgende, wenn fchon im Ganzen zu günstige Beurtheilung Gainsborough's, von feiten Cunningham's, hier eine Stelle finden:

»Seine schaffende Hand erfüllt uns mit der tiessten Sympathie, welche keineswegs dadurch geschmälert wird, dass alle seine Werke echt englisches Gepräge tragen. Er gehört keiner Schule an, kein anderer Meister als die Natur hat nachhaltigen Einflus auf ihn gehabt. Nicht wie Wilson hat er seine Landschaften in die Atmosphäre Italien's getaucht, noch wie Reynolds die Positionen seiner Portraits von den alten Meistern erborgt. Keine Akademie richtete den echt englischen unerschrockenen Geist Gainsborough's auf Gleichförmigkeit und Nachahmung ab«.

Wie wir gesehen, pflegte Gainsborough seine Zeit zwischen Portrait- und Landschaftsmalerei zu theilen, und ist es bekannt, dass Sir Joshua bei einem Festmahl der Königlichen Akademie einen Toast auf *die Gesundheit Gainsborough's, des größten Landschaftmalers der Gegenwart* ausbrachte; worauf ihm Wilson



Die Trünke. Nationalgalerie in London

mit der Entgegnung diente »Jawohl und des größten Portraitmalers obendrein.» Gainsborough gewann seinen Unterhalt durch Portraits, wo hingegen ihm seine Landschaften zum Darben verurtheilt haben würden. Benchy berichtet, dass in Gainsborough's Hause in Pall von dem Vorsaale bis zum Atelier die Landschaften zu langen Reihen geordnet standen, und nur in seltenen Fällen Jemand, der sich malen zu lassen gekommen war, diese im Vorbeigehen eines Blickes würdigte. Nach des Meisters Tode jedoch verfiel die gewöhnlich in Extremen sich bewegende öffentliche Meinung auf die irrige Ansicht, dass er in der Landschaft das Höchste geleistet. Und fogar Reynolds, der nach seines Nebenbuhlers Tode durch übertriebene Lobeserhebungen desselben Busse that, preist - feltsam genug - Gainsborough's Landschaften als portraitähnliche Darstellungen der Natur. Dass aber gerade das Gegentheil richtig war, beweist schon der Umstand, dass Gainsborough's Landschaften nicht angesichts der Natur sondern nach flüchtigen Skizzen oder fogar ganz aus dem Gedächtnifs gemalt, gelegentlich endlich felbst vermittels eigenartiger Ateliergeheimnisse componirt wurden. Man erzählte, dass in der Malerstube eine Art Modell oder mechanische Landschaft aufgestellt war, die aus Steinen, Kräutern, Baumstümpfen und trocknem Laube, nebst Spiegelflücken, um den Reflex im Waffer zu fingiren, bestand. Mit Hülfe derartiger Hülfsmittel habe er die Natur ganz entbehren können. Merkwürdig genug war es immerhin, dass bei dieser etwas marktschreierischen Methode solche Kompositionen wie »der Marktkarren«, »die Tränke«, »die Waldlandschaft«, in der Nationalgalerie erzielt werden konnten, Jedenfalls theilen Gainsborough's Landschaften eins mit der Natur; beide sind in sich durchaus harmonisch. Dem ungeachtet wird man zugeben müffen, dass der Künstler um eines Motives oder einer Idee willen nur zu häufig die Naturwahrheit opferte.

So bildete er fich allmälig ein phantastisches Gebilde heraus, welches »des Malers Baum« genannt wurde, das aber weder Eiche, Buche noch Ulme, noch überhaupt einem Erzeugniss der Schöpfung ähnlich ift. Ferner ist ihm der Vorwurf gemacht worden, »dass die Kräuter in seinen Vordergründen weder Form haben noch irgend einer Gattung angehören«, dass ihn botanische Einzelheiten nicht gekümmert haben, und seine Felsen geologisch unwahr seien. Sicherlich würde man ähnliche Beschuldigungen auch gegen die Landschaften Pouffin's, Salvator Rofa's und Claude's erheben können. Dagegen zeichnet fich die moderne Landschafts-Schule durch complicirtere Compositionen, eine mehr naturaliftifche Kunft und durch ein genaueres und ausgearbeitetes Detail aus. Gleichwohl darf nicht vergeffen werden, dafs Gainsborough darauf ausging, fich in unmittelbare Berührung mit der schönen Natur zu bringen, und desshalb seinen Wohnsitz in Richmond auffchlug, Walpole ruft aus "Welch' eine Naturwahrheit liegt in den Gainsborough'schen Landschaften!« Wie man nun auch vom heutigen Standpunkte der Landschaftsmalerei über den Meister urtheilen möge, es muss daran sestgehalten werden, dass er und Wilson die beiden bedeutendsten Landschaftsmaler des vorigen Jahrhunderts waren, die sich dadurch von einander unterschieden, dass Wilson während seiner italienischen Reisen die Manier Poussin's und Salvator Rofa's fich aneignete, indefs Gainsborough durch fein Zuhaufebleiben den ungetrübten englischen Volkstypus bewahrte. Die englische Schule der Landschaftsmalerei, ihrer Natur nach confervativ und an Traditionen haftend wie die politische Konstitution des Königreichs, war wenig geneigt zu Aenderungen oder Revolutionen, aus welchem Grunde die größere Mehrzahl der britischen Maler, beim Wiedererwachen der Kunst sich Poussin und Claude, oder Ruysdael, Hobbema und Cuyp zuwandten. Wie wir wissen, unterschied sich Gainsborough dadurch von seinen Zeitgenossen, dass er nicht durch die Brille der alten Meister sondern mit unbesangenem vorurtheilslosen Auge die Welt betrachtete, wesshalb auch seine Landschaften, trotz des ihnen mangelnden historischen Stammbaums, sich ihrer unmittelbaren Abstammung von der Natur rühmen dürsen.

Von Gainsborough's Zeichnungen fagt fein Freund Jackson sich habe wenigstens Tausend gesehen, nicht eine einzige derselben ist ohne Verdienst, und verschiedene sind sogar vorzüglich zu nennen.« Diesen Zeichnungen ist sämmtlich eine effectvolle Breite und jene Freiheit der Behandlung eigen, die seine besten Gemälde auszeichnet. Seine Skizzen vornehmer Damen haben allgemeines Lob geerntet. Mehr denn zwanzig derselben sind in verwandtem Geist und in pünktlicher Nachahmung des Originals von des Künstlers berühmten Nessen, den Akademisker Richard Lane, lithographirt worden.

Einige charakteristische Anekdoten mögen hier noch erwähnt werden. Gainsborough zog es gleich Reynolds vor, lieber im Stehen als im Sitzen zu malen; feine Pinfel waren mit langen Schäften verfehen, einige follen fogar die unglaubliche Länge von zwei Yards gehabt haben, denn es war bei ihm Regel, gleich weit wie von dem ihm Sitzenden auch von seinem Bilde entsernt zu fein, um auf diese Weise eine Uebereinstimmung in den Tönen und Farben beider zu erzielen. Er stand früh auf, fing zwischen neun und zehn Uhr zu malen an und setzte seine Arbeit vier oder fünf Stunden sort. Ueber sein Verfahren beint Malen ist wenig bekannt, seine Aussührung jedoch war allem Anschein nach rasch und leicht. Reynolds hat einmal die Aeusserung gethan, dass obschon Gainsborough die Werke Rembrandt's und anderer großer Meister studiert habe, seine Werke nur zu oft den Eindruck gemacht hätten, als habe er nie ein theoretisches Verständniss für das Wesen der Technik, sondern nur ein instinktartiges Gefühl für das Richtige gehabt und sich so selbst seinen Weg gesucht. Zweifellos ist er, was Gefundheit und Haltbarkeit seines Colorites anbetrifft, Reynolds und andern Meistern der englischen und schottischen Schule überlegen. Sein Impasto ist sest und dauernd und behält die ursprüngliche Frische; so kommt es, dass seine Gemälde uns in vortrefflichem Zustande überkommen, und dass seine Portraits fogar in den dunkeln Partien felten geriffen find. Seinen Landschaften dagegen ging es nicht fo gut; manche derfelben find mit einem dunkelbraunen Firnifs uberzogen, der ihre früheren Silbertöne beeinträchtigt. Diefer Firnifs hat die dunkeln l'artien geriffen und fie gänzlich verändert. In folchem Zustande befinden sich die Bilder der Nationalgalerie.

Noch find einige Züge bezüglich der Neigungen und Gewohnheiten des Kunftlers nachzutragen. Gainsborough liebte leidenfchaftlich die Muftk; es wurde gefagt, daße er »Portraits des Geldes wegen, Landschaften aus Liebhaberei male, aber Musik treibe, weil er nicht anders könne.« Dasselbe fagt auch Jackson, wenn er berichtet, daß Gainsborough's Erwerbszweig die Malerei, seine Erholung aber die Musik gewesen. Auch wird erzählt, daß er einen guten Musiker für den ersten der Sterblichen und ein schönes musikalisches Instrument für das kößlichste Ding der Welt erachtet habe; seine Leidenschaft für dieselben war so groß, daße er mit solchen Instrumenten sein Haus vollstopste. Ueber die innige Beziehung der Musik zur Malerei ist schon viel geschrieben und gesprochen worden, und werden

Tizian wie die venezianische Schule überhaupt häusig als Beweis dafür angeführt, das Einheit des Tones und Harmonie der Farbe ihre Verwandtschaft haben in der äußern Natur und innerhalb des menschlichen Gemüths. Dem gegenüber klingt es allerdings sonderbar, dass Gainsborough's Kunst in keiner Weise, weder in Linienführung noch in Noten musikalisch war, die Gemälde Reynolds' dagegen eine Harmonie süßer Töne durchzog, obschon er selbst an arger Taubheit litt.

Gainsborough ahnte seinen Tod, obgleich er das dem Menschen im allgegemeinen zugetheilte Mass an Jahren noch nicht erreicht hatte. Es heisst, dass er gelegentlich der Anklage Warren Hastings in Westminster sich eine Erkältung zugezogen habe, auf die eine Anschwellung im Halfe folgte. »Wenn dies ein Krebsgeschwüre sein sollte, fagte Gainsborough, so muss ich sterben.« Und fo war es in der That. Mit Freudigkeit ging er seiner Auflösung entgegen; er wünschte, neben seinem Freund Kirby in Kew Churchyard begraben zu werden, und bat, dass man nichts weiter als seinen Namen auf den Grabstein setze. In seiner letzten Stunde liess er Reynolds zu sich bitten, um sich mit ihm zu versöhnen, und starb mit dem Ausruf »Wir alle gehen zum Himmel, wo wir van Dyck finden (we all go to heaven and van Dyck is of the company).« Er verschied am 2. August 1788 im einundsechzigsten Jahre. Das Begräbniss sand seinem Wunsche gemäß ganz im Stillen statt. Der Verfasser dieser Zeilen besuchte kürzlich die friedliche Gräberstätte zu Kew, wo Gainsborough unter der grünen schattigen Rosendecke fern vom Geräusch und Getümmel der Stadt ruhig schlummert. Das Grab ist neuerdings wieder in Ordnung gebracht worden; der platte, dasselbe bedeckende Stein trägt folgende Inschrift: »Thomas Gainsborough, gest. am 2. Aug. 1788, 61 Jahre alt, und Margaretha Gainsborough, Ehefrau des genannten Th. Gainsborough, welche am 17. Dezember 1798 im 72. Jahre ihres Alters starb. Hergestellt und eingefriedigt, zum Zeichen seiner Ehrerbietung, durch E. M. Ward R. A. September 1865.

Im Frühling 1789 veranstaltete die Wittwe eine Ausstellung der unverkausten Werke ihres Gatten, die aus 56 Gemälden und 148 Zeichnungen bestanden. Sie waren sammtlich für den Verkaus ausgesetzt, und einige derselben sanden während der Ausstellung ihre Abnehmer. Der Rest wurde später öffentlich versteigert, wie der Verkausskatalog, von dem eine Kopie in der Bibliothek des South Kensington Museums erhalten ist, bestätigt.

Gleichmäßig und friedlich, von freundlichen Elementen bewegt, floß Gainsborough's Leben dahin; Schicklichkeit und Tact wohnte ihm als unveränderliche Bedingung feines Seins inne. Sein gefunder Menfchenverstand überschritt nie die ihm gezogenen Grenzen; seine vom Gefühl erzeugte Kunst wurde vor jedwedem Uebermaß bewahrt; sie erwärmte sympathisch, rief aber nie Haß hervor, reizte nie zum Spott. Gainsborough war ein geborener Gentlemen, hat man mit Recht gefagt; seine Bilder wie seine Manieren sind bescheiden, anspruchslos. An ihm aber ist Sir Joshua's prophetisches Wort in Ersüllung gegangen: Sollte England jemals so reich an Talenten werden, dass man von einer englischen Schule reden dars, so wird Gainsborough's Name als einer der ersten, die dieser entschenden Schule angehören, der Nachwelt überliesert werden.



THE NEW YORK PUBLIC LIBRARY REFERENCE DEPARTMENT

This book is under no circumstances to be taken from the Building

	 -
-	
Eurm 410	_



